

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLÍSTICOS



De Jim Crow a Langston Hughes

“Quando a música começou a ser outra”

António Cristiano Borges

Mestrado em Estudos Anglísticos

Especialização em Estudos Americanos

2007

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS ANGLÍSTICOS



De Jim Crow a Langston Hughes

“Quando a música começou a ser outra”

António Cristiano Borges

Mestrado em Estudos Anglísticos

Especialização em Estudos Americanos

Dissertação orientada pela Professora Doutora Teresa Cid

2007

Para ti, porfia

É meu dever prazenteiro expressar aqui todo o apreço por quem contribuiu, com saber e encorajamento, para que este trabalho de pós-graduação tivesse passado de mero projecto longamente acalentado a realização finalmente concretizada. Antes de mais, este meu reconhecimento público é devido à Professora Teresa Cid, orientadora desta tese, por avisados aconselhamentos, minuciosa leitura crítica e permanente disponibilidade informal. Também fica aqui expresso o meu *kanimambo* à Professora Teresa Alves que desde a Licenciatura me seduziu para a tónica negra da partitura cultural americana. Não posso deixar de mencionar ainda a Professora Teresa Malafaia que, desde o Estágio de Formação Educacional, acompanhou e incentivou a minha porfia profissional e académica. Esta nota de penhor estende-se aos meus amigos António Romão, São Leandro e Maria José, pelo continuado encorajamento e assistência logística.

Thanks!

Resumo

Esta dissertação é um estudo diacrónico sobre o trabalho literário dos poetas afro-americanos, desde o século XVIII até às primeiras décadas do século XX. Neste estudo sublinha-se o empenhamento e os constrangimentos que os poetas negros americanos tiveram de enfrentar para poderem afirmar de modo progressivamente mais desinibido o valor da sua especificidade cultural.

Inicialmente os poetas negros escreviam sem manifestação de diferença cultural significativa pois só pretendiam que lhes fosse reconhecida capacidade literária e intelectual igual à dos autores brancos. Mas depois procuraram inscrever no texto *branco* a oralidade negra.

As possibilidades poéticas do dialecto negro também foram exploradas no século XIX, principalmente pela tradição do menestrel e a da grande plantação que sedimentaram estereótipos preconceituosos acerca do negro contidos naquelas duas tradições.

Paul Dunbar é o poeta afro-americano dos finais do século XIX e início do século XX que então usou com mestria o idioma negro na sua poesia, correndo o risco das conotações negativas associadas ao modo *incorrecto* de falar do negro iletrado.

Nos anos vinte a cultura da gente negra nos E.U.A. teve condições para afirmar a sua especificidade própria, num momento de grande vitalidade criativa que ficou conhecido por Renascença de Harlem e cujos principais mentores foram Du Bois e Alain Locke, que buscavam superar um persistente sentimento de *double-consciousness* ou *twoness* e alcançar o reconhecimento de igualdade racial através da arte mais elevada que uma pequena elite de talentos, os *Talented Tenth*, fosse capaz de produzir.

Mas Langston Hughes, um *New Negro* na sua missão de dignificação da “raça”, optará por usar as formas da tradição oral afro-americana, o dialecto, o *blues*, o *jazz*. E assim, ao usar estas formas da tradição popular como fonte de inspiração da sua poesia, Hughes deu visibilidade deliberada e nova dignidade à tradição oral negra, inscrevendo-a no texto moderno americano.

Palavras-chave: Twoness, Renascença de Harlem, Talented Tenth, New Negro, African-American Literature, blues poetry.

Abstract

This dissertation is a diachronic study on the literary work of afro-american poets from the eighteenth century to the first decades of the twentieth century. Our focus here is on the commitment and the constraints endured by Negro American poets to affirm, in an uninhibited way, the worthiness of their cultural specificity.

At first, Negro poets used to write with no evidence of cultural signifying difference, because they just wanted to be acknowledged as having the same literary skills and intellectual capacities as white authors. But afterwards they sought to inscribe black oral forms in the *white* text.

The poetic possibilities afforded by negro dialect were also explored in the twentieth century, by the minstrel and the great plantation traditions thus reinforcing biased stereotypes on the negroes conveyed by such traditions.

Paul Dunbar is the afro-american poet who by the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century used Negro idiom with mastery on his poetry though risking the negative connotations associated with the poor speech of illiterate negroes.

In the 1920s black people culture in the U.S.A. was able to affirm its specificity in a moment of great creative vitality later known as the Harlem Renaissance, whose main mentors were Du Bois and Alain Locke who aimed at overcoming a persistent feeling of double-consciousness or *twoness* and the acknowledgement of racial equality by means of the noblest art forms a small elite group – the *Talented Tenth* – could produce.

However Langston Hughes as a *New Negro* on his mission for granting dignity to the common negro would choose folk oral tradition namely negro dialect, the blues and jazz as the inspiring sources for his poetry, thus giving a deliberate visibility and a new dignity to the vernacular black tradition inscribing it in the modern American text.

Key words: *Twoness*, Harlem Renaissance, Talented Tenth, New Negro, African-American Literature, blues poetry.

“I got up this mornin’ feelin’ sad and blue
I lost my baby now tell me, what I’m goin’ to do
You know I’m so lonesome
Way these blues keep doggin’ me
Yeah baby but that’s all right
I will be up some day”

Big Bill Broonzy

Índice

PREÂMBULO	1
INTRODUÇÃO.....	4
CAPÍTULO I.....	9
Os primeiros poetas afro-americanos.....	9
A Tradição do Menestrel	15
As Leis <i>Jim Crow</i> e a Tradição da (Grande) Plantação na Poesia.....	20
A Tradição da Plantação – seu restabelecimento.....	24
Os escritores sulistas (brancos) do pós-Guerra Civil americana.....	25
CAPÍTULO II	32
Paul Laurence Dunbar – o seu tempo	32
Personalidades, Teorias e Eventos Segregacionistas. Refutações	33
Paul Laurence Dunbar – o seu contributo literário	39
CAPÍTULO III	69
A Renascença de Harlem - Reavaliações Críticas: Busca e Afirmação de Dignidade pela Criatividade.....	69
Afirmação de Qualidade em Busca de Respeitabilidade	80
William Edward Burghardt Du Bois.....	82
Alain Leroy Locke	93
CAPÍTULO IV	112
James Mercer Langston Hughes: Um <i>New Negro</i> . A sua primeira produção poética	112
Poesia com registo racial e de modernidade	120
Caracterização de diferentes formas da música negra a observar na poesia de Langston Hughes	124
Langston Hughes, o dialecto e a música negra	129
O Conceito de <i>signifying</i> na poesia de L. Hughes	133
Processos de Visualização da Tradição Oral afro-americana em <i>The Weary Blues</i> (1926) e <i>Fine Clothes to the Jew</i> (1927)	135
Cedências feitas por Langston Hughes	148
Críticas habitualmente feitas a L. Hughes – Refutação	150
Manutenção de propósitos poéticos em <i>Montage of a Dream Deferred</i> (1951).....	154
CONCLUSÃO	160
BIBLIOGRAFIA.....	165

Preâmbulo

Nenhuma obra artística nasce do nada. Há sempre antecedentes que influenciam ou até determinam percursos, há sempre circunstâncias que estimulam o desenvolvimento de certas latências e facilitam a consolidação de traços de uma identidade diferenciadora. Assim, também a gestação da obra de um autor literário decorre, frequentemente, de caminhos que vinham sendo anteriormente propostos ou apenas indiciados.

A cultura negra nos E.U.A., obviamente, sempre existiu, desde que ali se verificou a presença de africanos, não apenas escravos, em número significativo, isto é, desde meados do século XVII. Quando uma comunidade numerosa se instala (neste caso forçadamente) no seio de uma sociedade mais poderosa e já ali preexistente (na circunstância, a predominante cultura colonial WASP nas colónias inglesas da América), a cultura minoritária dos recém-chegados lutará por um espaço de afirmação, através da manutenção, se possível, de um mínimo de usos, costumes e formas de expressão que lhe garantam o reconhecimento de uma certa identidade. E então, quando for possível afirmar e manter identidade própria, essa comunidade coexistirá com a cultura mais englobante, mas não se deixando submergir por ela.

A história da gente africana que foi trazida para o território agora designado por E.U.A. reflecte este inevitável antagonismo inicial que aos poucos foi evoluindo para uma assimilação gradual recíproca, ao ponto de se poder afirmar hoje que a cultura norte-americana é, intrinsecamente, afro-americana.

Perante o cenário da desfavorável contingência histórica a que se viu inesperadamente submetido, o Negro que foi levado para a grande plantação do Sul daquele território teve de se adaptar para subsistir, a todo o custo, a condições de vida que ali lhe eram manifestamente adversas. E para isso, foi forçado a refrear a expressão dos seus costumes e valores, embora não os anulasse completamente, e a adoptar diferentes padrões de comportamento, novas concepções religiosas e até uma nova língua, a que lhe foi imposta pelo colono britânico.

O percurso desta coexistência beligerante de culturas, em que uma procura impor a sua hegemonia e a outra resiste como pode, está bem evidenciado no testemunho escrito por autores negros norte-americanos, designadamente nos séculos XVIII, XIX e primeiras décadas do século XX. Mas no século XX, com a designada Renascença Negra – *The Harlem Renaissance* ou *New Negro Renaissance* – a partir dos anos 20, esse testemunho identitário ganha novo ímpeto, o que levará ao reconhecimento progressivo da cultura afro-americana como parte integrante e integradora da América.

Quando Langston Hughes pode finalmente afirmar *I, too, am America*, sabemos que esse gesto é, em certa medida, o culminar de um trajecto porfiado de pequenas afirmações, mesmo quando mascaradas por ambiguidades ou atenuadas por inúmeras cedências de muitos que o antecederam.

Esta necessidade de afirmação e reconhecimento pelo outro (a cultura branca de raiz anglo-saxónica) fez com que a poesia escrita pelos autores negros dos séculos XVIII e XIX, até pelo próprio facto de ter passado a existir, procurasse, se bem que veladamente, convencer o público (maioritariamente branco) de que os negros possuíam essencialmente os mesmos dotes artísticos e aptidões intelectuais que os brancos e que também eles eram capazes de escrever poesia em Inglês. E mesmo à distância a que nos encontramos desse tempo, é fácil compreendermos a prioridade que então era dada a essa questão, pois ainda hoje, a despeito de já terem sido desacreditadas todas as teorias pseudo-científicas de uma suposta inferioridade dos negros, o estigma dessa alegada menoridade ainda subsiste sob a forma de um persistente preconceito racial.

Por tudo isto, parece-nos oportuno referirmos sempre que possível, em breve afluoramento, a importância de certas condicionantes históricas, sociológicas e psicológicas, para que não se façam julgamentos demasiado severos sobre a ambiguidade e o modo submisso ou oblíquo de expressão patenteado pelas primeiras gerações de poetas afro-americanos e ainda por Paul L. Dunbar.

O estereótipo do negro, que se generalizara de dois modos distorcidos em todos os Estados do Sul, descrevia-o como dócil mas irresponsável, leal mas preguiçoso, humilde mas propenso ao roubo e à mentira, infantil e dependente do patrão. E, tendo boa compleição física, se não era submisso era violento, pelo que devia estar acorrentado. Era perigoso que andasse à solta, pois reagia instintivamente, com fúrias animais, não se admitindo que pudesse pensar serenamente. Perante a dimensão desta visão preconceituosa, gigantesca seria pois a tarefa dos autores afro-americanos para, paulatinamente, virem a ser capazes de ajudar a reverter esta situação, construindo de

modo determinado uma nova imagem de dignidade racial de que se fizeram porta-vozes.

Um aspecto cuja importância tencionamos deixar aqui sublinhada é a centralidade da questão racial ao nível da identidade americana e o problema que a presença do negro sempre constituiu quanto ao modo como esta devia ser tratada ou estranhamente obliterada¹, situação que em si mesma denuncia um mal-estar nunca inteiramente resolvido no seio da nação americana. De facto o esbatimento da visibilidade do negro na literatura americana é o elemento mais nítido de uma estratégia de omissão que se constitui como a grande incongruência ética de uma nação sonhada pelos mais nobres ideais de liberdade e igualdade para todos. Tentar perceber melhor como se originou e tem funcionado essa estratégia de anulação duplamente constrangedora para negros e brancos americanos é parte da motivação que nos levou a este estudo de pós-graduação para verificar a importância da insubmissão, mesmo que oblíqua, dos poetas negros na construção da identidade americana que, por via disso, se expressa em vozes de diferentes sonoridades. E se a presença negra tem sido arreada do texto americano isso não terá acontecido porque os próprios se tenham auto-excluído, considerando-se indignos ou particularmente propensos à submissão.

Na verdade, os negros não foram mais subservientes ou menos determinados do que outros povos, em idênticas circunstâncias de subjugação. Correndo risco de vida, amotinaram-se nos barcos negreiros e repetidamente fugiram das plantações por não aceitarem a vida degradante que lhes fora imposta. Muitos preferiram até atirar-se ao mar para não serem escravizados, mas depois, isolados e agrilhoados em acantonamentos dispersos, a lei da sobrevivência ditou que a rebelião fosse a excepção e que uma espécie de forçada cooperação ou anuência tácita se tivesse instalado, fazendo da acomodação aos desígnios do colonizador a estratégia mais útil para o negro escravo e seus descendentes, tal como Booker T. Washington ainda recomendava no princípio do século XX.

¹ “Obviously the experiences of Negroes ... have not been those of white Americans. And ... our most representative authors ... Hemingway and Steinbeck (in whose joint works I recall not more than five American Negroes), they tend to ignore them, or like the early Faulkner, who distorted Negro humanity to fit his personal versions of Southern myth, they seldom conceive Negro characters possessing the full, complex ambiguity of the human. Too often what is presented as the American Negro ... emerges as an oversimplified clown, a beast or an angel”. Cf. Ralph Ellison, p.82

Introdução

Esta tese pretende fazer um percurso diacrónico que, começando por observar os primeiros ensaios literários dos autores afro-americanos, ainda no século XVIII, acompanhe depois o esforço e os constrangimentos que os poetas negros americanos tiveram de enfrentar no século XIX e nas primeiras décadas do século XX para poderem começar a afirmar de modo progressivamente mais desinibido o valor da sua especificidade cultural, dando-lhe uma visibilidade auto-consciente e orgulhosa de si mesma que levaria ao reconhecimento do contributo da oralidade negra como parte integrante da americanidade literária.

A afirmação da identidade cultural afro-americana passaria pelo reconhecimento do valor da sua tradição oral, facto de que os próprios negros americanos só puderam ter devida consciência quando a Grande Migração levou à concentração de numerosas populações negras nas cidades do Norte, designadamente na zona de Harlem, em Nova Iorque, na viragem do século e nas primeiras décadas do século XX.

Inicialmente, como se verá no Primeiro Capítulo, os poetas negros começaram por escrever sem manifestação de diferença significativa negra já que eles só pretendiam aceitação, inclusão, imitando aquilo que era normativo fazer-se, mas paulatinamente procuraram recriar e inscrever no texto branco a oralidade negra. Os próprios autores brancos do século XIX, através da tradição do menestrel e da grande plantação, também exploraram o elemento inovador trazido pela presença negra, embora a exploração desse motivo não visasse valorizar o influxo vitalizador do vernáculo afro-americano mas apenas glosar e veicular estereótipos preconceituosos que *justificavam* a menoridade de *Jim Crow* e colhiam o favor do público leitor, particularmente como forma de evasão escapista no período pós Guerra-Civil.

Para o devido entendimento do que foi o longo percurso de afirmação dos autores negros no espaço literário americano, neste primeiro momento desta dissertação abordaremos o testemunho esporádico dos primeiros poetas negros, dos séculos XVIII e

XIX, mostrando que até aí a estratégia acomodacionista a que eram forçados já surgia pontuada pela consciência da segregação racial e por um desejo de reconhecimento de cidadania através da capacidade artística. Prestando atenção a esses sinais de *insubmissão* não inteiramente sufocada, acompanharemos então a penosa caminhada de *Jim Crow* na sua ligação à tradição do menestrel e da grande plantação do sul, para vermos como progressivamente o pantomineiro, que era chacota de todos, se veio a libertar da sua subserviência risível e ganhar a auto-confiança que lhe permitiu afirmar frontalmente o contributo antes enjeitado da sua oralidade, do seu ritmo e musicalidade, da sua sensualidade e espiritualidade próprias, inscrevendo-as no contexto da cultura americana no seu todo. Esta evolução do que foi o contributo do negro e o modo como ele foi sucessivamente tratado passará então por uma análise à intervenção feita pelos escritores brancos do sul, no período pós-Guerra Civil, e ao reforçado ímpeto que estes deram à tradição da plantação, contribuindo grandemente para a consolidação de estereótipos derogatórios da condição do negro.

Entre os poetas negros americanos que primeiro usaram as possibilidades poéticas do dialecto destaca-se Paul Laurence Dunbar, a quem será dedicado todo o Segundo Capítulo, pela reconhecida importância do seu valor como poeta e por ele ser paradigma de uma vontade de afirmação ainda fortemente condicionada pelo período de forte segregação da viragem do século e das consequências daí decorrentes para a estratégia literária de um poeta que precisava de viver do que escrevesse. Este capítulo também nos dará conta da reavaliação crítica recentemente feita à obra deste autor. Aqui veremos como Dunbar utilizou a tradição da plantação e o dialecto do negro, a par de outras composições líricas em inglês normativo onde buscou distanciar-se do formato então redutor (para si mesmo como poeta e para o seu povo) da poesia em dialecto, pela imagem depreciativa e estereotipada que nesse tempo essa forma de poesia ajudava a fixar junto do público leitor que a exigia.

Seguidamente, no Terceiro Capítulo, faremos um enquadramento de época relativamente à designada Renascença Negra dos anos 1920 que anuncia a emergência de um *New Negro* desejoso de renegar assimilação subserviente para afirmar integração em paridade. Os anos 20, do pós-guerra, são um período de grandes ansiedades, de novas consciencializações e inovações para a literatura e a cultura americanas, em geral, e são também um momento em que a cultura da comunidade negra dos E.U.A., de modo particular, teve condições para afirmar a sua pujança própria, patenteando desafiantes razões de orgulho nas diversas formas de arte. Na dança, na música, na pintura, na

literatura, a sua qualidade e influência eram agora marcadamente notórias, devido sobretudo à acção empenhada de uma nova geração de autores negros que pugnavam pela afirmação de valores culturais próprios e almejavam, ao mesmo tempo, um lugar de pleno direito na galeria mais universal das letras e das artes americanas, que os libertasse de conotações meramente sectoriais, regionais ou étnicas, tendencialmente depreciadas. Neste contexto estudaremos também o pensamento e a acção determinada de Du Bois e Alain Locke, os dois principais mentores da Renascença Negra, frequentemente referidos como *midwives* deste momento de afirmação sem igual da identidade cultural da comunidade afro-americana. O estudo que faremos à acção destes dois eminentes intelectuais servirá também para denotar a postura da *intelligentsia* negra relativamente às estratégias que esta defendia para afirmação da cultura negra, via para o reconhecimento da paridade humana e intelectual dos negros através da arte que uma pequena elite de talentos, os *Talented Tenth* conseguisse criar e patentear. Mas para a consumação deste objectivo era preciso que os autores negros fossem capazes de superar o sentimento de “dupla-consciência” com que olhavam para si mesmos. Era preciso que eles fossem capazes de conciliar o valor da cultura popular da tradição oral negra com o conceito elitista de cultura próprio da classe média, estrato social que eles mesmos tipificavam nos seus anseios, ambivalências e cedências.

A convicção e o modo como Du Bois e Locke se bateram para afirmação de orgulho racial e dignidade cultural através da literatura terá sequência e contraponto em Langston Hughes, como se testemunhará no Quarto Capítulo. Aí se verá o modo como L. Hughes incorporou na sua poesia e por extensão na poesia americana moderna o contributo vernáculo do negro nas suas diferentes formas de oralidade, no dialecto, nas inflexões pungentes dos *blues*, nos ritmos e sonoridades inovadoras do *Jazz*. Estes aspectos duma aproximação enriquecedora, então questionada, que o autor ousou promover entre as formas orais, a música popular de raiz negra e a sua poesia, merecerão então o nosso labor final, para verificarmos o modo particular como Hughes foi capaz de patentear a riqueza e a especificidade da identidade cultural afro-americana que, libertando-se de constrangimentos e estratégias ambivalentes anteriormente seguidas procurava afirmar-se agora com uma determinação e um orgulho auto-consciente de valor próprio que a América começava a reconhecer e valorizar.

Estaremos então em condições de concluir que L. Hughes empunhou decidido a batuta para reger a partitura de uma poesia em diálogo com a expressão vernácula afro-americana, poesia que se afastava agora de modo mais decidido de anteriores

convencionalismos, entoando e propondo “acordes” novos, mais distintos e desafiadores. Em termos de ideário, a sua porfiada ainda que por vezes regateada crença na democracia incitava-o a sonhar ainda com uma América enfim regenerada por uma nova convivência inter-racial. Por isso a condição do negro na América, no seu quotidiano de alegrias, tristezas e constrangimentos foi sempre o grande tema da sua poesia, facto que não deixaremos de documentar e contextualizar para se evidenciar o modo como Hughes deu visibilidade à cultura negra e até que ponto acreditou que o seu valor era instrumento capaz de contribuir para operar mudanças que levassem a um tratamento mais igualitário e integrador, tão longamente ansiado e que um tempo de grandes esperanças como a Renascença Negra anunciava tornar possível.

A análise que fizermos da poesia de Langston Hughes há-de permitir-nos ver então como este autor recriou e deu exposição desinibida à tradição vernácula afro-americana e como promoveu assim a sua inclusão no texto moderno americano fazendo com que a tradição oral negra passasse a ser *compasso* respeitado de uma *pauta* agora ouvida com outras sonoridades. Com a coragem do seu gesto inovador Hughes desacreditou a verdade do discurso histórico-cultural euro-americano que tornara invisíveis e mudos os negros americanos e inscreveu na poesia a voz iletrada que a arte antes evitava, aquele grito sussurrado que permanecia não decifrado nem registado.

FROM THE SHADOWS OF THE QUARTER
SHOUTS ARE WHISPERS CARRYING
TO THE FARTHEREST CORNERS SOMETIMES
OF THE NOW KNOWN WORLD
UNDECIPHERED AND UNLETTERED
UNDCODIFIED UNPARSED
IN TONGUES UNANALYZED UNECHOED
UNTAKEN DOWN ON TAPE — (L. Hughes, *C.P.* 507)



Aaron Douglas
Into Bondage, 1936

Capítulo I

Os primeiros poetas afro-americanos

Os primeiros textos elaborados por afro-americanos serão reveladores de uma estratégia de *low profile* imposta pelas circunstâncias de vida para se sussurrar o grito que pudesse ser decifrado e registrado.

É sintomático dessa atitude estratégica que a primeira poesia escrita por autores negros date do século XVIII e tenha sido escrita precisamente por escravos que, devido à sua cooperação, vieram a ganhar a sua carta de alforria e foram favorecidos pelos seus senhores, mediante apoios para a sua escolarização ou incentivos monetários e encomiásticos. Tal foi o caso de **Jupiter Hammon** (1720-1806), que foi escravo de Henry Lloyd de Queen's Village, Long Island. Hammon ainda hoje é tido como o primeiro poeta negro com um texto dado à estampa. Apenas são conhecidos três poemas seus. Trata-se maioritariamente de versos inspirados ou decalcados dos cantos de louvor Metodistas que, se não fossem para além disso, teriam sido condenados ao olvido na posteridade. Contudo Hammon ainda hoje merece ser mencionado, devido sobretudo ao seu primeiro poema, "An Evening Thought: Salvation by Christ with Penitential Cries", datado de 25 de Dezembro de 1760, cujo tom é menos convencional e se aproxima mais da poesia emanada do povo. Representa assim um estágio intermédio entre a arte simples dos compositores anónimos de espirituais e a oratória mais prolixa dos pregadores negros.

Também merecem atenção alguns aspectos da versificação de Hammon. Irregularidades nos acentos tónicos e até uma cadência sincopada pouco comum caracterizam o referido poema que se destinava mais a ser ouvido do que lido. Desta forma, utilizando um ritmo marcado, mas subtil e complexo, a voz do pregador dá vida ao verso, permitindo que o seu autor possa, sem penalização, pôr-se à margem das tradicionais regras da prosódia. Devemos manter presente esta técnica de composição, pois os poetas negros do século XX virão a usá-la novamente nos seus experimentalismos de

afirmação inovadora quando recorreram às formas de oralidade e a incorporaram na sua poesia.

Contudo, teremos menos razões para elogiar o fervor religioso de Jupiter Hammon quando sabemos que estamos em presença de um neófito, que tinha sido cuidadosamente doutrinado pelos que o superintendiam e cuja atitude obsequiosa o tinha tornado dócil. Em consequência disso, ele deixa mesmo de ansiar pela restauração futura da sua liberdade e procura levar ao adormecimento desse anseio de liberdade junto dos outros, escravos como ele, fazendo com que as suas preocupações se afastassem das realidades terrenas, dirigindo-as, em vez disso, para as alegrias da eternidade. No seu poema “The Kind Master and Dutiful Servant”², que é basicamente um diálogo sobre a salvação e a misericórdia de Deus, o grande fosso que separa senhor e escravo é intencionalmente reiterado e é um traço da visão Calvinista que Hammon adoptou com um entusiasmo algo ingênuo:

Master

Come, my servant, follow me
According to thy place;
And surely God will be with thee
And send thee heavenly grace.

.

Servant

Dear Master, that's my whole delight,
Thy pleasure for to do,

.

Esta passividade e resignação não parecem genuínas, pelo que hoje nós somos levados a olhar para estas manifestações de fé como algo desfasado, que tomava muito à letra a severa advertência do apóstolo São Paulo: “Escravos, obedecei aos vossos Senhores!

Uma atitude muito diferente é assumida por **Phillis Wheatley** (1753?-1784), de origem provavelmente senegalesa, trazida de África como escrava e posta à venda em Boston, em 1761, onde foi comprada por um rico alfaiate dessa cidade, John Wheatley. A vivacidade e inteligência da pequena escrava foram imediatamente notadas e isso encorajou os Wheatley a propiciarem a melhor educação possível àquela rapariga. Após dezasseis meses ela já dominava tão bem o inglês que era capaz de ler até as partes mais difíceis da Sagrada Escritura. Também fez estudos em latim e aos dezasseis anos lia Virgílio e Horácio. Com essa idade publicou também o seu primeiro poema. Tais aptidões e determinação poética ainda hoje despertariam grande admiração. Além disso, ressaltado

² Wagner, Jean, p. 18

um certo maneirismo convencional e alguma reserva ou comedimento de expressão, ela revela já, sem ambiguidade, a convicção inerente a uma consciência racial bem desenvolvida e apresenta exigências próprias de uma fé religiosa mais esclarecida e equilibrada. Para se poder apreciar devidamente como ela se afasta do servilismo simples de Hammon, basta-nos considerar o seu poema “On Being Brought from Africa to America”:

“Twas mercy brought me from my pagan land,
Taught my benighted soul to understand
That there’s a God – that there’s a Saviour too;
Once I redemption neither sought nor knew.
Some view our sable race with scornful eye –
“Their color is a diabolic dye.”
Remember, Christmas, negroes black as Cain
May be refined, and join th’angelic train.”³

Os primeiros quatro versos referem-se a alguém que aceita a vontade de Deus, que agora lhe foi dada a conhecer. Mas os quatro versos seguintes refutam, implicitamente, habituais argumentos inequívocos de preconceito racial, pois os negros, tal como Caim, podem purificar-se e fazer parte do Reino dos Céus. Deus é, para ela, alguém que acolherá no seu paraíso celestial, tanto brancos como negros, em pé de igualdade. E nesse empenho de afirmar igualdade, que melhor prova poderia ela dar do que o exemplo da sua própria capacidade poética?

No nosso propósito de delinear os passos dados pelos primeiros poetas afro-americanos, importa citar **George Mores Horton** (1797?-1883?), o poeta escravo de Chapel Hill, que também utilizou com frequência os ritmos dos hinos religiosos Metodistas. Mas Horton, no conteúdo, distanciou-se da resignação de Hammon. Admite-se até que, precisamente por causa da sua excessiva franqueza, muitos dos seus poemas tenham sido omitidos nas suas colectâneas de poemas publicadas no Sul. Seja como for, os seus trabalhos que chegaram até nós revelam o quanto pesavam sobre ele os grilhões que acorrentavam os escravos. O tom predominante nos seus versos é o do lamento, como se pode ver no seu poema “The Slave”:

Alas! And am I born for this,
To wear this slavish chain?
Deprived of all created bliss,
Through hardship, toil and pain!

How long have I in bondage lain,
And languished to be free!

³ *Ibid.* p. 19.

Alas! And must I still complain –
Deprived of liberty.⁴

Mas, para além do lamento inicial, na estância seguinte há já um protesto embrionário, com a imagística e todo o sabor do realismo próprio da poesia popular:

Because the brood-sow's left side pigs were black,
Whose sable tincture was by nature struck,
Were you by justice bound to pull them back
And leave the sandy-colored pigs to suck?

Por sua vez, **George B. Vashon** (1820-78), que foi professor no Central College, McGrawville, New York, destacou-se por ter ousado louvar o espírito de liberdade, como o fez no seu poema “Vincent Ogé”⁵. O herói com esse nome é um mulato haitiano, educado em França, que foi executado em Cap-Français, a 12 de Março de 1871, após uma tentativa mal sucedida para sublevar os mulatos de Santo Domingo e persuadi-los a usarem da força contra os franceses para reclamarem a independência da ilha. Embora o seu herói não seja negro mas mestiço, fica ali registada a ousadia do velado incitamento à rebeldia dirigido a um grupo de não brancos, contra os brancos ocupantes de um determinado território.

Frances Ellen Watkins Harper (1825-1917)⁶ foi talvez a mais conhecida escritora negra da causa abolicionista deste período, sempre muito activa em campanhas contra a escravatura, em diversos lugares nos E.U.A.. A sua primeira colecção, *Poems on Miscellaneous Subjects* (1854), evidencia a influência que Longfellow exerceu sobre ela. Escreveu quase sempre versos narrativos cujo objectivo era comover o leitor até às lágrimas, se possível, referindo insistentemente a desdita dos escravos em variadas situações. É o caso, por exemplo, da criança arrancada à mãe pela força (“The Slave Mother”, “The Slave Auction”), ou a mulher receando pelo marido, na véspera da sua fuga (“The Fugitive's Wife”), ou ainda o repetido tema do escravo heróico que é flagelado até à morte por se recusar a denunciar os companheiros com quem havia conspirado. Hoje, este sentimentalismo lacrimajante enfastia-nos e não se lhe reconhece merecimento para além do facto de ser um retrato das motivações e exemplo das estratégias narrativas daquele tempo. A linguagem usada não tem ainda a autenticidade da voz do povo, que só encontrará o seu primeiro poeta, posteriormente, em Paul L. Dunbar.

Entretanto, um pouco mais digno de ser preservado é o trabalho do barbeiro poeta de Buffalo, **James M. Whitfield** (1830-70), cujos versos se contam entre os mais violentos

⁴ *Ibid.* pp. 21-22

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.* pp. 22-23

produzidos pela campanha abolicionista, então em curso. “America” (1853) abre com uma amarga paráfrase de uma conhecida canção patriótica com título idêntico:

America, it is to thee,
Thou boasted land of liberty-
It is to thee I raise my song,
Thou land of blood, and crime, and wrong
It is to thee my native land,
From which has issued many a band
To tear the black man from his soil,
And force him to delve and toil;
Chained on your blood-bemoistened sod,
Cringing beneath a tyrant's rod,
Stripped of those rights which Nature's God
Bequeathed to all human race.⁷

Aqui Whitfield não se coíbe de denunciar claramente a vigência da escravatura na América. Os negros haviam sido levados à força das suas terras, para serem sujeitos a trabalho escravo na celebrada terra da liberdade, acorrentados, açotados, despojados daqueles direitos que Deus outorgara a toda a raça humana. A escravatura era uma mácula pungente na tão louvada democracia americana e fazia com que a Cristandade não pudesse ser verdadeira para consigo mesma. Ao sustentar este sentimento de repúdio para com as práticas escravagistas na América, Whitfield insinua também sinais da dúvida religiosa ali sentida pela comunidade negra, perante o miserável espectáculo da ineficácia e da incongruência prática manifestada pela Cristandade. O seu cepticismo é já a prefiguração da veemente dúvida religiosa posteriormente expressa por Dunbar, por L. Hughes, e no agnosticismo de vários outros poetas negros do século XX.

Para considerarmos devidamente a condição dos negros na América, com que Dunbar veio a debater-se, será necessário referenciar previamente a situação por eles vivida no chamado período de Reconstrução⁸, que se seguiu à Guerra Civil. Então, os negros recentemente libertados foram confrontados com problemas políticos, sociais, económicos e psicológicos sem precedentes. Se, por um lado, tinham de fazer a sua aprendizagem como cidadãos livres, simultaneamente eram forçados a defender a cidadania, recentemente adquirida, contra as tentativas de todos os quadrantes para a reduzirem a nada. Socialmente, a não ser que beneficiassem de circunstâncias particulares verdadeiramente excepcionais, a igualdade virtual que tinha acabado de lhes ser concedida

⁷ *Ibid.* pp. 23-24.

⁸ Período pós-Guerra Civil, de 1865 a 1877, em que os Estados do Sul, terminada a tentativa de secessão e agora sob determinação das leis federais, com validade para todo o território dos EUA, foram obrigados a adoptar a abolição da escravatura e a conceder aos negros o direito de voto. Muitos sulistas não acataram estas determinações e, logo em 1866, fundaram o Ku Klux Klan.

permanecia letra morta. Economicamente, ficavam numa situação precária, a não ser que se mantivessem como trabalhadores livres ao serviço dos empregadores de quem tinham sido escravos até então.

Mas os problemas mais sérios que os negros enfrentavam, então como posteriormente, eram do foro psicológico. A questão da identidade punha-se com particular acuidade. Quem eram eles, afinal? Ou antes, quem poderiam eles esperar vir a ser e até o que era aconselhável que viessem a ser para poderem entregar-se à luta pela vida com algumas perspectivas de sobrevivência? Isto porque ninguém podia, por decreto, erguê-los do estatuto de infra-humanos e transformá-los, num ápice, em seres humanos como todos os outros. A situação sem saída que haviam vivido no passado e o estatuto de menoridade que lhes fora atribuído pesava ainda enormemente sobre a sua personalidade. A sua suposta inferioridade também não tinha sido decretada por um qualquer édito legal, mas ela era e haveria de continuar a ser algo que se via confirmado pelas inúmeras práticas discriminatórias do dia a dia. E as áreas da literatura e da arte também não estavam isentas desta sujeição, muito pelo contrário.

Os poetas negros que depois, nos finais do século XIX, tanto se empenharam em obter reconhecimento, sentiram bem que ainda tinham que arrostar com um pesado fardo, feito de todos os pressupostos de inferioridade que haviam sido atribuídos aos negros, em sintonia com o modo como eles eram tradicionalmente caracterizados, quer em encenações teatrais, poemas ou romances. Assim os poetas desse tempo verificaram que a sua liberdade de expressão estava restringida por este retrato tradicionalmente aceite do negro, que a opinião pública adoptara, e cujo estereótipo aparecia confirmado nos convencionalismos ideológicos de muitos dos autores anteriores ou seus contemporâneos. A aceitação deste estereótipo era tanto mais completa quanto parte significativa da produção literária o reflectia, partilhando com a opinião pública a mesma imagem tendenciosamente negativa acerca do negro. Fica assim sublinhado o papel circunstancialmente nefasto da literatura, ao veicular uma visão preconceituosa que persistia na opinião pública e que a literatura, que em certa medida a gerava, também reproduzia ou ajudava a que persistisse. Estes poetas bem sabiam que não seria fácil destruir este *círculo vicioso* que se auto-alimentava de preconceito e de que os próprios escritores não estavam isentos.

Assim, para a (re)avaliação a fazer ao valor da obra de L. Dunbar e de outros autores seus contemporâneos, será preciso termos em devida conta alguns aspectos da herança imposta a estes poetas e que eles foram obrigados a assumir, quando procuravam

afirmar o seu próprio valor. Entre os traços mais marcantes dessa dita *herança*, consideremos desde já os dois mais relevantes: a tradição do menestrel e a tradição da grande plantação, que tiveram um impacto determinante na poesia escrita por poetas negros, nos finais do século XIX.

A Tradição do Menestrel

O espectáculo do menestrel teve um papel decisivo na popularização do estereótipo do negro, apatetado e divertido, tal como era ali apresentado. A sua influência foi decisiva atendendo a que a estrutura versátil deste género permitia congregar facilmente, numa só representação, uma variedade de números artísticos, absorvendo e apresentando elementos provindos de encenações teatrais de cariz popular, da pantomina, do canto, da música e da poesia.

Este era um entretenimento rico em variedade, que tinha por base as representações de cariz popular dos negros, cómicas ou lacrimajantes, com situações intencionalmente caricaturadas em palco, frequentemente apresentadas por actores brancos de fraco gabarito, que se faziam passar por negros, enfarruscando a cara com rolhas de cortiça queimada.

No tempo de Dunbar, o número do menestrel já há muito tempo merecia a aprovação popular. As primeiras representações do género remontam a um tempo bem anterior à Guerra Civil e as suas raízes são pelo menos tão antigas e tão profundas como as da tradição da grande plantação, embora seja melindroso pretender estabelecer, para ambas, uma data precisa. E, com o transcorrer do tempo, ocorreu a mistura das duas tradições que são, na verdade, modos idênticos de expressar as mesmas formas públicas de preconceito, ao partilharem a acção do mesmo tipo de *bobo*, uma personagem de algum modo rústica e simplória, intuitivamente hilariante, irracionalmente crédula, dotada para o canto e para a dança, contagiosamente pândega.

Sabe-se hoje que, mesmo antes de o negro ter passado a proporcionar momentos de entretenimento aos donos da plantação, ele já antes tinha sido frequentemente obrigado a divertir os negociantes de escravos, nos próprios navios negreiros que os traziam para a escravatura, na América. E, a partir daí, gerou-se um gosto generalizado pelos seus cantos, umas vezes feitos de lamentos, outras vezes de humor, na forma de melodias que os negros cantavam, acompanhando-se ao banjo e exibindo o virtuosismo do seu sapateado. Muito apreciados eram também o seu fervor religioso (mesmo que questionável, por vezes) e as excentricidades do seu comportamento, do seu modo de vestir e falar. Mas também era

certo que a sua pele negra era, desde logo, motivo suficiente de frivolidade, de tal modo que, em breve, a figura do negro surgia associada a diversão, a chacota fácil.

Este bobo negro, com as suas aptidões histriónicas e representativas, foi imediatamente visto como um “achado” pelos animadores de feira ambulantes, do início do século XIX. Eles precisavam então de um novo motivo capaz de reanimar a rotina dos seus espectáculos, onde já se havia explorado ao máximo a comicidade do irlandês simplório, habitualmente representado em palco com a insegurança ingénua dos seus traços rústicos, de cajado na mão e nariz vermelhusco.

Os primeiros empréstimos, transferidos da representação do irlandês rústico e desajeitado para o *show* do menestrel, resumiram-se a canções em separado, cantadas nos intervalos dessas apresentações, por alguém que aparecia com a cara pintada de preto. Depois, por volta de 1770, actores brancos, representando figuras de escravos negros, passaram a extasiar a assistência desempenhando papéis de bêbados em palco.⁹

Em Outubro de 1824, George Nichols, um palhaço de circo que é tido como um dos primeiros menestréis, cantou uma canção de negros no Teatro Chatam Garden de Nova Iorque. As suas canções foram adaptadas de melodias que ele tinha ouvido cantar a negros do Mississipi, a tocadores de banjo da Louisiana ou outros, tais como “Old Corn Meal”, um vendedor ambulante de farinha que também era cantor. Este, não só puxava a sua carroça pelas estradas do interior, como também tinha o privilégio de cantar num dos maiores hotéis de Nova Orleães¹⁰.

Mas é o actor Thomas Dartmouth (“Daddy”) Rice (1808-60) quem é geralmente considerado o criador de “Jim Crow” e, por isso, denominado *o pai dos menestréis*. Esta famosa canção foi escrita por volta de 1830. Quanto à expressão “Jim Crow”, que depois se vulgarizou a partir da popularidade alcançada pela canção com esse mesmo nome, é sabido que tal expressão começou por ser usada para designar os negros, *latu senso*, tendo servido depois para referir o continuado período de segregação e o conjunto de leis discriminatórias que o sancionou e a que a comunidade negra foi sujeita, ainda por mais de um século após a emancipação legal, especialmente nos Estados do Sul.

Há vários relatos das circunstâncias que deram origem a esta canção, mas todas elas apontam para o facto que aqui verdadeiramente nos interessa. “Daddy” Rice obteve-a de um negro. Certo dia, quando deambulava pelas ruas de Cincinnati, reparou num negro coxo, que assim cantava, juntando as palavras à acção:

⁹ Wittke, *Tambo and Bones*, p. 9.

¹⁰ *Ibid.* pp 16-18.

Turn about an' wheel about an' do jis so,
An' ebery time I turn about I jump Jim Crow.

Rice apercebeu-se logo de como podia utilizar esta personagem e o seu refrão, caricaturando os seus modos e falas. Nessa altura ele estava a actuar em Pittsburgh e ali, no Hotel Griffith, havia um negro chamado Cuff que ganhava o seu pobre sustento acartando sacos do hotel para o cais, ou até oferecendo a sua boca aberta como alvo para rapazinhos adestrarem a sua pontaria, procurando enfiar-lhe moedas na boca, a uma certa distância. Rice teve então uma inspiração. Pegou em Cuff pela mão e levou-o para trás do palco. Ali, ordenou que Cuff se despisse, enquanto ele pintava a sua própria cara de preto. Vestiu depois as pobres roupas do negro e, quando a actuação em cena se aproximava do fim, apresentou-se em palco com a jaqueta em farrapos, sapatos remendados e o esfiapado chapéu de palha por cima de uma espessa peruca de negro. E então, acompanhado pela música da orquestra, começou a cantar:

O, Jim Crow's come to town, as you all must know,
An' he wheel about, he turn about, he do jis so,
An' ebery time he wheel about he jump Jim Crow.¹¹

Foi um sucesso estrondoso, com aplausos ensurdecedores que saudavam cada nova quadra. E a risota chegou ao rubro quando Cuff, que subitamente se apercebera de que estava na hora de apanhar o barco, e receando que Rice nunca mais terminasse a sua intervenção, surgiu ele mesmo em palco, para reclamar a devolução das suas roupas. No dia seguinte, a canção já era trauteada por toda a gente e em breve foi impressa, sendo assim rapidamente divulgada.

Para Rice nada mais era preciso para obter o efeito pretendido. Bastar-lhe-ia então arranjar alguém para dialogar com o cantor, colocar em círculo um coro rudimentar, dispor de um banjo, de uma rabeca, de uma pandeireta e de chocalhos. Estava assim constituída a *troupe* do menestrel, com tudo o que era necessário para se bastar a si própria, em apresentações públicas, geralmente à noite, preenchidas com rábulas, piadas improvisadas, canções ligeiras e o grande número de dança, a finalizar, que envolvia todos os comediantes num grande frenesim de alegria contagiante. Foi com números organizados nestes moldes que, até ao fim do século, este género desfrutou do favor do público, com dois picos de popularidade, o primeiro de 1850 a 1870 e o segundo nos últimos cinco anos do século XIX. Incontáveis grupos percorriam então o país, apresentando os seus espectáculos em teatros e circos. E, por causa da partilha de elementos de comédia, de

¹¹ Wagner, Jean, pp. 42-43.

pantomina, da música e da espectacularidade ou estridência das actuações, o número do menestrel, o teatro e o circo continuaram a manter relações próximas por muito tempo.

A longa carreira deste tipo de espectáculo e a sua grande popularidade deixam entender facilmente o modo como o sucesso do número de menestrel veio a estabelecer e fixar o retrato mitificado do negro. E a ideia estereotipada de como eram os negros ainda era mais facilmente inculcada na mente das pessoas pelo conteúdo das inúmeras canções que os menestrelis ajudaram grandemente a divulgar.

Mas tratava-se efectivamente de um retrato mitificado e no pior sentido. Tal como acontecia na tradicional caracterização feita ao negro da grande plantação, tido por tolo, preguiçoso e despreocupado com o amanhã, também o negro do menestrel, correspondendo a esse retrato, se empanturrava interminavelmente de fatias de melancia, que fazia deslizar de um lado ao outro da sua boca enorme, como se nunca se cansasse de tocar harmónica. Vestia-se de cores berrantes, era bebedor e incapaz de passar por um galinheiro sem lá ir pilhar uma galinha. E, tal como acontecia com a mitificada representação do negro da plantação, o seu já precário domínio da língua inglesa tornava-se desastroso pela predilecção por palavras longas, que ele próprio não entendia. A gabarolice, a ignorância, a superstição e a cobardia eram outras facetas desta caricatura ¹².

Um outro aspecto, também depreciativo, era representado pela sentimentalidade melíflua e saudosista atribuída ao escravo e expressa, de modo bem característico, nas canções escritas por **Stephen Collins Foster** (1826-64)¹³, o renomado compositor ao serviço do *show* do menestrel. Veja-se, a exemplo, a canção “Old Folks at Home” (1851), onde a voz de um velho negro invoca a nostalgia da grande plantação, assim cantando:

‘Way down upon the Swanee river, Far, far away,
There’s where my heart is turning ever, there’s where
the old folks stay!
All up and down the old creation, Sadly I roam,
Still looking for the old plantation, and for the old
folks at home!

Este tipo de sentimentalidade que evocava a grande plantação como aquele rincão onde o negro se sentia seguro “em casa” e de que só contrafeito se afastava, foi o grande contributo que Stephen Foster deu às canções de menestrel. E se este retrato mitificado do negro mereceu tão longa aceitação na América e no mundo, que se chegou ao ponto de esse quadro ainda hoje perdurar, como tendo sido credível, na mente de muita gente, isso deve-se, em parte, à grande popularidade das canções de Foster. Este sentimentalismo

¹² Wittke, pp. 8-9, 39-40, 142, 157, 163, e *passim*.

¹³ Wagner, Jean, pp. 44-47, *passim*.

também deve ser visto como um exemplo concreto de concessão ao gosto da época e não do temperamento pessoal do autor, que, desejoso de sucesso, se limitou a escrever em conformidade com as expectativas mais comuns dos leitores e do público de então.

Este era o tempo do escapismo que se seguiu ao trauma da Guerra Civil em que as capas de livros de canções estavam decoradas com imagens de pares apaixonados, em poses afectadamente românticas. E era também o tempo em que a América e o mundo ocidental derramavam lágrimas ao lerem *Uncle Tom's Cabin*. E aqui pode dizer-se que a sentimentalidade bem intencionada de **Harriet B. Stowe** conflui inteiramente com a de Foster. Ambos se sentem na obrigação de refinar a sensibilidade que atribuem ao modelo original dos seus negros.

O próprio *show* do menestrel, que inicialmente era bastante rude, começou a dar sinais de uma crescente urbanidade, à medida que se foi afastando progressivamente das suas fontes negras e passou a utilizar mais elementos alheios a essa origem. Ganhou com isso em decoro, mas foi perdendo os traços mais genuínos. E se, em rigor, nos anos que precederam a Guerra Civil, era legítimo acusar o número do menestrel de se ter tornado uma mera falsificação, a verdade é que aos olhos do público pouco crítico desse tempo e, de algum modo, até muito depois, a descrição do negro ali encenada não era uma caricatura. Ela era sim uma fiel representação da realidade. A maioria das pessoas estava convencida de que o negro era realmente como essa personagem que fazia cabriolas no espectáculo do menestrel. E é fácil aceitar que assim fosse, porque tudo conspirava para dar ao retrato assim fabricado um ar de autenticidade. Em primeiro lugar, temos a considerar o efeito convincente resultante da constante repetição de ideias feitas que, no fim, nos induzem a aceitar como verdadeiro aquilo que não é. Outro factor foi a utilização, em muitas canções de menestrel, de formas musicais e poéticas provenientes da balada. Isso facilitou a mesclagem e depois a absorção dos elementos da cultura negra pelo folclore anglo-saxónico com que o público, de raiz maioritariamente anglo-saxónica, estava naturalmente familiarizado. Devemos acrescentar que no processo de assimilação ou de americanização da cultura negra, que veio a ser finalmente incorporada no património nacional, foi em grande parte o contributo da cultura popular escocesa e, a espaços, da irlandesa, que providenciou os restantes elementos para essa amálgama. Os menestrels funcionaram essencialmente como agentes catalíticos, na transformação dos elementos amalgamados em outra coisa, nova e distinta.

Em última análise, interessa salientar que a principal consequência da acção junto do público, por parte dos menestrels, e do retrato estereotipado que eles faziam dos negros,

foi a disseminação e autenticação de uma imagem mitificada que veio a ficar fortemente enraizada na tradição popular americana.

As Leis *Jim Crow* e a Tradição da (Grande) Plantação na Poesia

Embora o Sul tenha sofrido uma derrota militar e económica na Guerra Civil, a sua ideologia não foi esmagada pela força das armas. E assim, no pós-guerra, quando a situação serenou, o Sul procurou recuperar o seu tradicional modo de vida e até assumir posições que anteriormente não seriam aceitáveis. Efectivamente, nessa região dos E.U.A., onde viviam 95 por cento dos negros americanos, assinalam-se então inúmeros estratagemas destinados a impedir que os antigos escravos, agora com estatuto de homens livres, gozassem dos direitos cívicos recentemente adquiridos, outorgados pela lei federal¹⁴. A Décima Terceira Emenda à Constituição (1865) tinha confirmado a abolição da escravatura, a Décima Quarta Emenda (1868) tinha garantido o direito de cidadania aos homens livres e a Décima Quinta (1870) interditava expressamente qualquer legislação restritiva ao seu direito de votar. Mas, à medida que a lei marcial foi deixando de vigorar, o Sul tratou de arranjar maneira de os negros não exercerem, de facto, os seus direitos.

Registaram-se então inúmeros actos de intimidação perpetrados pelo Ku Klux Klan, coincidentemente fundado em 1865. Urnas de voto foram roubadas e o voto secreto só estava disponível, na prática, para os brancos. Estas acções reacçãoárias e muitos outros expedientes da comunidade branca fizeram com que aquelas novas leis, em defesa de uma cidadania mais abrangente, não tivessem aplicação efectiva.

O número de linchamentos, 12 em 1872, subiu para 255 em 1892. E esses actos de discriminação racial não só passaram a ocorrer cada vez mais frequentemente, como eram agora sancionados por leis específicas, nos diversos Estados. Em concreto, estamos a falar do acervo de legislação que genericamente passou a ser conhecido e designado pelo nome de Leis *Jim Crow*¹⁵ e, dada a centralidade desta expressão no contexto da presente dissertação, convirá detalhar aqui, mais extensamente, o volume e o conteúdo das leis segregacionistas então produzidas, para melhor se avaliar o efeito nefasto que tiveram, cerceando por longo tempo os direitos e liberdades da comunidade negra nos E.U.A.. Assim, entre 1865 e 1967, desde o fim da Guerra Civil à afirmação do Movimento dos Direitos Cívicos, foram promulgadas mais de 400 leis estaduais, emendas à constituição e

¹⁴ Wagner, Jean, pp. 48-59, *passim*.

¹⁵ <http://www.jimcrowhistory.org/history/creating.htm>, 07-09-05.

posturas municipais que tornaram legal a segregação racial relativamente aos negros. Por volta de 1876, os tratamentos discriminatórios tornaram-se tão correntes que se considera que a Reconstrução e os direitos de cidadania por ela implementados e outorgados eram já letra morta. Em 1890, o Mississippi, através do imposto de capitação, impôs as primeiras medidas restritivas que aí levaram à suspensão do voto dos negros, o que também aconteceu na Louisiana, em 1898.

As leis *Jim Crow* fundavam-se em duas tendências de opinião da intelectualidade americana, sobretudo a partir de 1890, a saber: as novas ciências sociais, tais como a antropologia, haviam determinado “cientificamente” que os negros eram inferiores aos brancos e os historiadores, por sua vez, sendo muitos deles oriundos do Sul, traçavam um quadro nostálgico da escravatura, apresentando o tempo em que esta vigorara como um período digno, pacífico e até benigno.

As famílias negras, por seu turno, fizeram passar, de geração em geração, as suas próprias memórias do que fora a escravatura e a Reconstrução, depoimentos que obviamente colidiam com a versão histórica dos brancos. As histórias dos afro-americanos, frequentemente transmitidas pela tradição oral, incluíam lições sobre a estóica vivência das suas famílias, sua peculiar espiritualidade e experiência da emancipação. As famílias negras também fizeram uso da invenção relativamente nova que era a fotografia, capturando, como testemunhos para a posteridade, imagens das suas próprias realizações (famílias numerosas bem trajadas, vivendo em casas cómodas e de boa construção, algumas dispendo até de meio de transporte próprio) ou de negros laborando em actividades com exigências técnicas, erva-nárias, drogarias, etc. Desse modo, logravam apresentar, em contraponto, uma visão contrária à da alegada inferioridade dos negros. Mas o que é facto é que, mau grado esses esforços da esfera familiar negra, a popular canção de 1830 interpretada por Daddy Rice, fez com que, por volta de 1850, a personagem de *Jim Crow* se tivesse tornado numa das imagens mais conhecidas e veiculadora da alegada inferioridade dos negros, no seio da cultura popular americana, ao ponto de essa expressão ter passado a ser usada como sinónimo da situação e das leis que operaram a correspondente privação dos direitos cívicos da comunidade negra, no final do século XIX.

Em boa verdade, como se sabe, os actos de segregação haviam começado a ocorrer no Sul dos E.U.A. logo após a Guerra Civil, quando os negros recentemente libertados procuraram estabelecer rapidamente as suas próprias actividades, bem como igrejas e escolas, separadas das dos brancos. Ao mesmo tempo, a maioria dos Estados do Sul

procurou limitar a autonomia económica e a própria liberdade física dos antigos escravos, adoptando leis discriminatórias que ficaram conhecidas por *Black Codes*. Mas estas primeiras tentativas *legais* de segregação imposta pelos brancos, tiveram curta duração. É que durante o período de Reconstrução, o qual vigorou de 1866 a 1876, o governo federal veio a declarar ilegais todas essas Leis Estaduais que discriminavam os afro-americanos.

Em resultado deste apoio do governo federal, os afro-americanos foram temporariamente capazes de criar instituições próprias e a sua determinação foi um dos factores que levaram à promulgação de leis de defesa dos direitos cívicos e ainda à eleição de membros da sua comunidade para cargos públicos. Mas, em resposta a estas pequenas conquistas, os brancos do Sul, à revelia da lei, desencadearam uma guerra contra os negros e seus aliados, os republicanos brancos do Congresso. Tais acções ilegais de retaliação começaram a ocorrer em finais da década de 1860 e princípios de 1870, a coberto de organizações como o Ku Klux Klan. Milhares de afro-americanos foram mortos, seviciados e aterrorizados, nos anos sangrentos que se seguiram. O governo federal ainda esboçou pôr termo a este derramamento de sangue, enviando tropas e procedendo a investigações, mas os seus esforços foram sempre muito limitados e pouco efectivos. E, quando o Compromisso de 1877 garantiu a eleição a presidente dos E.U.A. ao republicano Rutherford B. Hayes, em troca da sua promessa de pôr fim à Reconstrução, o governo federal abandonou então quaisquer esforços em defesa dos direitos cívicos dos negros do Sul.

Havia agora mão solta para todos os desmandos. A década de 1880 ficou caracterizada por linchamentos públicos, às mãos de multidões de brancos segregacionistas, pelo perverso sistema de se condenarem negros a ficarem retidos em herdades prisões, trabalhando acorrentados, pela dívida permanente dos jornaleiros negros aos seus credores brancos, em cujas terras trabalhavam (*sharecropping*), pela instituição legal da *Color line*, impeditiva de quaisquer tipos de relações entre brancos e negros e ainda por todo um conjunto alargado de leis que, de modo muito evidente, discriminavam os negros.

Alguns Estados do Sul promulgaram leis que impuseram a segregação racial em transportes públicos, especialmente nos comboios, onde os negros tinham de se sentar numa carruagem especial, só para eles, e por isso conhecida por *Jim Crow*. Tal acontecia mesmo que tivessem comprado bilhetes de primeira-classe. Outros Estados promulgaram leis banindo a miscigenação de raças e até considerando crime os casamentos interraciais. Estas leis faziam notar expressamente que os negros eram tão inferiores aos brancos que

qualquer tipo de mistura entre as duas raças fazia perigar a sobrevivência da superior raça branca.

Quase todos os Estados do Sul promulgaram decretos restringindo o direito de voto aos negros, nos anos de 1871 a 1889. E quando os negros ousavam votar, apesar das intimidações e restrições, muitos dos seus votos eram roubados, desviados para candidatos opostos, ou, simplesmente, não eram contados.

De 1890 em diante, a começar no Mississippi, a maioria dos Estados do Sul começou, de modo mais sistemático, a privar os homens negros do direito de votarem, impondo-lhes restrições várias à condição de votante, tais como testes de literacia, apresentação do imposto de capitação ou certificação da escolaridade básica. Estas novas normas políticas eram usadas principalmente pelos funcionários brancos encarregados de fazer o registo dos eleitores nos respectivos cadernos eleitorais e que assim, discretamente, impediam os negros de se recensearem e, com isso, de votarem, evitando-se deste modo um procedimento discriminatório mais ostensivo e notório à boca das urnas.

Por volta de 1910, todos os Estados da antiga Confederação tinham adoptado leis que segregavam os mais diversos aspectos da vida diária (especialmente em escolas e lugares públicos) onde negros e brancos pudessem ter de encontrar-se, nos seus afazeres.

Também por esta altura se divulgou na América a pseudo-ciência da eugenia (um estudo de métodos destinados a melhorar, pretensamente, as capacidades mentais e físicas dos seres humanos, mediante a selecção prévia dos potenciais progenitores), a qual reforçou pressupostos racistas da inferioridade dos negros.

Finalmente, muitos brancos sulistas receavam que o governo federal pudesse intervir nas políticas do Sul se, juntamente com aquele tipo de fraudes eleitorais, persistisse a violência contra os negros. Eles acreditavam que, se legalmente pusessem fim ao direito de voto dos negros, a violência também terminaria. E mesmo alguns negros apoiavam esta ideia e até estavam dispostos a abdicar do seu direito de voto, em troca do fim de uma época de terror.

Tendo em conta todos estes desenvolvimentos políticos e sociais, é fácil entendermos hoje como era difícil e arriscado para os negros resistirem à segregação que lhes era imposta de modo tão deliberado e sistemático. O terror branco, mormente o exercido pelos linchamentos feitos pela turba, na praça pública, ameaçava todos os membros das famílias negras, fossem eles adultos ou crianças. Esta realidade, sempre tão presente, fez com que os negros se sentissem incapazes de invocar quaisquer leis que ainda os defendessem, pois essa atitude poderia desencadear a ira da turbamulta de brancos sobre

os seus familiares, pais, irmãos, mulher e filhos. Também acontecia que não havia muitas famílias de negros com suficiente independência económica que lhes permitisse afrontar a estrutura do poder branco local, com os seus bancos, comerciantes, proprietários e senhorios.

Os cultores da supremacia branca, que se haviam sentido ameaçados nos anos da Reconstrução, usaram assim a lei e o terror para privarem os negros do direito ao voto e poderem assim fazer com que estes fossem considerados, na vida e no entendimento da cultura popular, como gente de uma casta inferior. Em suma, nada fora descurado pelo poder branco para “*pôr o negro no seu lugar.*”

Neste percurso histórico que transcorreu de 1865 até à primeira década do século XX, a literatura também foi cúmplice, com a política, no esforço de denegação dos direitos cívicos à comunidade negra. Glosando o estereótipo de *Jim Crow*, ela perfilhou e afirmou na forma escrita a ideologia vigente, dando assim novo fôlego à tradição da plantação.

A Tradição da Plantação – seu restabelecimento

Originada por volta de 1830, esta tradição é, no fundo, uma imagem romantizada, idealizada, do que era ou fora a vida na grande plantação do Sul, no período anterior à Guerra Civil. O quadro idílico, repetidamente descrito por estes autores, celebrava a existência romanceada que, senhor e escravos, supostamente teriam então vivido. E, ressalvadas algumas variantes ocasionais, o retrato estereotipado nunca se afastava da seguinte descrição. Ao centro da plantação, erguia-se majestosa uma esplêndida mansão ao estilo colonial. Ao seu redor, os escravos, em grande azáfama, riam e cantavam todo o dia. O aristocrata, dono da plantação, era sempre muito rico e tinha ao seu serviço uma multidão de serviçais negros, satisfeitos e solícitos. Todos participavam de uma vida quase idílica. A extremosa mãe negra, cuidando dos filhos do senhor, aos quais ficaria afectuosamente ligada para toda a vida, era também parte deste cenário convencionado. Eram cordiais as relações entre senhor e escravos, que eram tratados com grande generosidade, bem alimentados e paternalmente aconselhados. Os escravos, por sua vez, estavam eternamente reconhecidos ao seu senhor, pelo muito que lhe deviam e, por isso, essa devoção era ilimitada. Deve dizer-se ainda que, de resto, eles se contentavam com pouco, pois eram criaturas simples e crédulas, naturalmente cómicas, por vezes dotadas de alguma sabedoria de vida. Distinguiam-se sobretudo pela sua aptidão inata para dançar e cantar.

Este era um quadro tão desfasado da realidade mais comum que somos levados a interrogarmo-nos como foi possível a sua fixação e divulgação. Este retrato talvez tivesse alguma validade no princípio do século XIX, em plantações de ricos senhores da Virgínia, mas nunca no Sul profundo. Aí, nos Estados de maior dimensão, de extensas plantações, as relações foram severamente desumanizadas pela introdução do capataz que, dada a sua violência e insensibilidade, era para os negros a encarnação do próprio diabo. E o sistema económico que assentava na tradição da grande plantação baseava-se, necessariamente, na apologia da escravatura que esse algoz fazia cumprir.

No restabelecimento da tradição da plantação, escassos anos após o fim da Guerra Civil, a perspectiva adoptada foi a de reavivar *uma realidade*, agora ainda mais enfeitada pela aura do tempo entretanto transcorrido. Mas, para adensar quezílias antigas, surgiu um novo ressentimento dos sulistas para com o negro, que passara a ser olhado como o grande responsável por quatro anos de guerra fratricida, tão sangrenta. Isso terá levado a que, conscientemente ou não, para afastar essa grande dor ainda tão presente e também este novo azedume, os escritores deste novo Sul tivessem optado por fazer a valorização sempre nostálgica do modo de vida do passado que, em verdade, inquinado como estava pela escravatura, fora a razão declarada da guerra.

Os escritores sulistas (brancos) do pós-Guerra Civil americana

O renovado interesse pelo negro, manifestado pelos escritores sulistas do pós-guerra, ocorre primeiro na poesia, onde os seus autores enfatizam formas dialectais que, supostamente, representariam o modo de falar dos negros. Entre esses autores, destaca-se primeiramente **Irwin Russel** (1853-1879)¹⁶. A sua obra é a prova acabada de como era possível construir uma imagem lisonjeira do Velho Sul e de como a tradição do negro na grande plantação, do período anterior à guerra, é sobretudo um produto do pós-Guerra Civil americana.

Russel, que nasceu no Mississippi e passou bastante tempo a deambular pelas margens desse grande rio, teve ali ensejo de observar com frequência e de perto o negro do Sul. Nesse contacto próximo, ganhou consciência de que o negro, mesmo na servidão em que se encontrava, estava ciente de ser portador de uma natureza própria e de que a sua alma não poderia ser amordaçada para sempre, pois ele haveria de arranjar forma de a

¹⁶ Wagner, Jean, pp. 51-59, *passim*.

expressar, à sua maneira. Ele constatara que a gente negra, apesar da opressão, mantinha qualidades que não era comum encontrar noutros povos, em circunstâncias semelhantes. Para ele, os negros eram gratos, hospitaleiros, prestativos, corajosos, abnegados, dados a uma serena meditação e, mesmo nas circunstâncias desfavoráveis em que se encontravam, era rica a expressão oral do seu discurso, capaz do recurso ao paradoxo, à hipérbole, ao aforismo, à comparação sentenciosa.

O que mais o surpreendia no negro era a sua espontaneidade e originalidade, mantida intacta mesmo nas franjas de uma sociedade que não sabia muito bem como tratá-lo, se como objecto, animal ou criança. Sem educação formal, ou sem contacto com gente instruída, a sua forma de pensar ter-se-ia mantido necessariamente original. Fosse isso instinto ou outra coisa, o que era inegável era que se tratava de um substrato particular.

Mas, a par do reconhecimento de todas estas qualidades, Russel, tal como a maioria dos seus compatriotas do Sul, não outorgava ao negro nenhuma cultura ou civilização própria. Para os sulistas, os negros só adquiriam cultura e civilização através do seu contacto com os brancos. Eles nem suspeitavam que tal originalidade dos negros, a sua espontaneidade e todos os elementos que os levavam a ser diferentes na religião, na poesia, nas tradições populares, seriam precisamente os resquícios latentes de uma civilização e de uma cultura outra, de onde tinham sido brutalmente arrancados quando haviam sido escravizados e enviados para uma nova cultura cujo acesso pleno lhes era vedado.

Assim, a personagem do negro que fascinara Russel consubstanciava-se num assombro perante a qualidade do seu temperamento poético, sobrevivente em circunstâncias tão difíceis, mas revelava também tradicionais laivos de condescendência, como se pode notar nestes versos de *“Christmas-Night in the Quarters”*:

We form our minds by pedants' rules
And all we know is from the schools;
And when we work, or when we play,
We do it in an ordered way -
And Nature's self pronounce a ban on,
Whene'er she dares transgress a canon.
Untrammelled thus the simple race is
That "wuks the craps" on cotton places.
Original in act and thought,
Because unlearned and untaught.
Observe them at their Christmas party:
How unrestrained their mirth – how hearty!
How many things they say and do
That never would occur to you!

.....

Daqui se depreende que Russel almejava fazer mais do que cultivar ou perpetuar a

mera farsa de *Jim Crow*. Ele esforçava-se por não ser pedante, livresco, formal, para assim poder detectar a originalidade do pensamento espontâneo dos negros. Mas, apesar de manifestar simpatia para com esta gente simples e não instruída, persiste no poema um certo tom de distanciado paternalismo, na clara marcação das diferenças eles/nós (*they/we*).

Embora manifeste uma atitude de simpatia e compreensão para com os negros, Russel é um sulista que, por isso, mantém os preconceitos da educação que recebeu. A maioria dos seus poemas reflecte o estereótipo da tradição da plantação, já que ele não se afoita a ir além do que permite a etiqueta das relações entre as comunidades branca e negra, no Sul.

Nos seus poemas, ele explora principalmente a convencionada veia humorística do negro recorrendo a quadros representados em dialecto e socorrendo-se do heptâmetro típico da balada anglo-saxónica, sendo que o conjunto estrófico é depois ligado por outros versos escritos em inglês padrão. No desenvolvimento narrativo dos seus poemas, Russel faz a caricatura de tipos atribuídos ao negro tais como o pastor negro comilão, o negro intrujão ou “pilha galinhas”. E assim, mais uma vez, os quadros descritos não são abonatórios, pelo contrário, são farsas em que o negro é sempre posto a ridículo, insinuatamente retratado como ladrão, preguiçoso, alguém que só gosta de divertir-se, de comer, beber, dançar e tocar banjo. Ao descrever estes quadros, nestes moldes, Russel faz coro com os legisladores do seu Estado natal, o Mississippi, para quem o negro, pelo seu comportamento irresponsável, continuava a ser como uma criança.

Na esfera literária, o principal contributo de Russel foi a introdução do tema do sermão negro, que depois será tomado de empréstimo pelos menestréis e também por poetas negros tão importantes como Paul Laurence Dunbar e James Weldon Johnson.

Assim, sob a capa convencionada da farsa, Russel glosou temas estereotipados que, necessariamente, o identificam com a tradição da plantação. E, repetidamente, fez a apologia da ditosa indolência ou da vida divertida que teria existido no período anterior à Guerra Civil, “*the masters sometimes held dances, having an orchestra come all the way from New Orleans for the purpose*”¹⁷. Russel pretende sublinhar que também os negros têm a nostalgia desse *tempo dourado* anterior à guerra e ainda refere que a decantada liberdade que custara aos sulistas o epíteto de “criminosos de guerra”, de nada servia aos negros e, de resto, pouco lhes interessava¹⁸:

¹⁷ Wagner, Jean, p. 58

¹⁸ *Ibid.*

Whut do I t'ink of freedom? I dunno; it's true I's free,
But now I's got so awful old, whut good is 'at to me?
I nebber boddens 'bout it much . . .

Deve dizer-se que a importância de Russel reside não só em ter sido o primeiro escritor a descobrir uma rica veia de inspiração na figura do negro e do seu dialecto, mas também em ter construído uma base duradoira para os estereótipos do negro, na tradição literária americana. Deu plausibilidade ao discurso dos seus poemas usando dialecto negro, ainda que esse dialecto, frequentemente, consistisse apenas em palavras mal soletradas, que procuravam assemelhar-se ao modo de falar dos negros. Mas o resultado era, de facto, a aparência de uma certa naturalidade e a utilização do metro da balada ajudava a inscrever a sua poesia na tradição popular anglo-saxónica, com a qual o público estava bem familiarizado. Muitos dos seus poemas são verdadeiros *pastiches* de composições escocesas e irlandesas, países de onde eram oriundos muitos dos donos das grandes plantações do Sul que, assim, ao lê-los, não experimentavam qualquer estranhamento.

Entre os seguidores de Russel, o mais conhecido foi **Joel Chandler Harris** (1848-1908)¹⁹ e que, entre outros, cultivou empenhadamente os estereótipos da tradição da plantação, advogando e ajudando a firmar a ideologia sulista no período pós-Guerra Civil. Foi na defesa deste espírito e socorrendo-se igualmente do tal dialecto negro (palavras intencionalmente mal soletradas) que Harris escreveu as suas canções “negras”, cujo primeiro grupo é publicado em Janeiro de 1877, no jornal *Atlanta Constitution*. No mesmo jornal, a partir de 1878, começa a publicar as famosas histórias de *Uncle Remus*. Harris que tinha um notável domínio do dialecto negro da sua região, tinha ouvido os negros contarem estas histórias e alterou-as apenas um pouco, em deferência para com a tradição da plantação.

A ambição de Harris era ajudar a consolidar a tese da tradição da plantação, face a uma opinião pública que revelava alguma descrença relativamente aos factos ali poetizados. Harris atribuía a incredulidade das novas gerações ao crescente materialismo ideológico que campeava nas sociedades do norte industrializado. E assim, por contraste, o Sul era visto como o protector dos genuínos valores humanos. Nesta espécie de cruzada, as piedosas histórias da plantação assumiam-se como testemunho irrefutável do carácter idílico da sociedade sulista, de antes da guerra.

Neste período, merecem também menção **Thomas Nelson Page** e **Armistead C.**

¹⁹ *Op. cit.*, pp. 59-62, *passim*.

Gordon²⁰ que, com o mesmo deliberado intuito de defenderem a forjada tradição da plantação, publicam conjuntamente *Befo 'de War* em 1888. A receita ideológica é a herdada de Russel. Formalmente, também usam o metro da balada e o monólogo, proferido por um antigo escravo em dialecto negro, cujo discurso assume a intencional reprovação dos efeitos nefastos resultantes da Guerra Civil, tais como a suposta quebra de uma ordem harmoniosa das relações sociais, a emancipação dos escravos que depois os teria transformado em seres desenraizados, incapazes de se bastarem a si mesmos, com a liberdade única de não terem trabalho, nem saberem o que fazer.

Na década de 1880, esta alegre visão da antiga relação forjadamente idílica entre senhores e escravos continuou a tentar muitos outros autores, que escreveram poemas de acordo com a tradição da plantação e da canção do menestrel, usando sempre a forma da balada de origem anglo-saxónica, irlandesa e escocesa, que fora cultivada com mestria por Robert Burns (1759-1796), com heptâmetro, desta feita não em dialecto escocês mas em dialecto negro. Com a leitura desses poemas de tanta aceitação popular, as ideias neles contidas eram também avidamente absorvidas e aceites. Em resultado disso, ocorreu no Norte uma gradual mas ainda assim completa inversão de opinião acerca do negro. Pode mesmo dizer-se que, se os escritores do Sul aceitaram perante a nação o facto da união, a nação aceitou do Sul a sua visão preconceituosa da questão racial. E com este entendimento assim generalizado, o abolicionismo foi desbaratado e posto fora de acção, varrido das preocupações da maioria branca.

Deste modo, a tradição da plantação logrou impor-se sem mais entraves e fê-lo de um modo que foi tudo menos transitório, já que foi preciso aguardar pelos anos que se seguiram à Primeira Grande Guerra, para que fossem impostos limites à ideologia sulista, o que aconteceu, em grande parte, mercê da acção determinada da Renascença Negra, nos anos 20. Toda a acção que havia sido concertada pelos escritores do Sul, ao serviço de uma ideologia, tinha levado ao triunfo, a norte como a sul, de uma visão sobre a escravatura que assentava na premissa básica de uma suposta inferioridade racial. E em nenhum outro período da história da América os dogmas da raça defendidos pelo Sul foram tão amplamente aceites por toda a nação, como veio a acontecer nos primeiros anos do século XX. Esta “reconquista” do Norte pela ideologia do Sul é um processo que se estende por mais de meio século da história americana, uma vez que começou com a política de apaziguamento que se seguiu à Guerra Civil, se robusteceu com o fim da Reconstrução em 1877, e se prolongou até bem depois de 1920.

²⁰ Wagner, Jean, pp. 62-65, *passim*.

Thomas Nelson Page (1853-1922) foi, como referimos, através dos seus escritos, designadamente *Befo' de War* (1888), um dos principais arquitectos da ideologia sulista. É interessante notar que este movimento de ideias foi esmorecendo à medida que Page e outros também se aproximavam do fim da vida. Isto leva-nos a admitir que a defesa de um ideário tão forçadamente estereotipado como a tradição da plantação exigia que os seus arautos reiterassem constantemente a *nostalgia de um tempo perdido*, apontassem com insistência aquela fuga escapista romanceada e renovassem incessantemente o estratagema por eles urdido, e que a muitos convinha, é certo, mas não seria afinal convicção plenamente enraizada por ninguém, sendo apenas uma expectativa alimentada pela recorrência da sua inscrição literária.

Seja como for, interessa-nos equacionar aqui a capacidade tantas vezes questionada de a literatura, a arte, ser capaz de influenciar os acontecimentos da vida real (ideia que os mentores da Renascença Negra também vieram a defender, embora com propósitos diametralmente opostos). Captando os sinais e anseios do seu tempo, estes autores sulistas do pós-guerra deram forma a apetências que persistiam latentes nos Estados do Sul e geraram convicções que, por largo tempo, foram generalizadamente aceites e raramente contestadas. Através dos seus textos, a tradição da plantação foi decididamente recuperada e reabilitada com novo fôlego. A tese da inferioridade racial dos negros tornou-se uma premissa aceite no Sul e agora também no Norte, nos primeiros anos do século XX.

Os cenários e os estereótipos das personagens criadas por estes autores, que buscavam credibilidade no uso sistemático de um dialecto artificial posto na voz de um negro, responderam à necessidade escapista sentida pelos leitores americanos de todos os quadrantes, após o trauma da Guerra Civil. Havia então necessidade de buscar conforto num *regresso ao passado*, que o passar do tempo sempre favorece, neste caso um passado intencionalmente efabulado e cuidadosamente expurgado das ocorrências mais escusas e criticáveis. E não havia melhor maneira de seduzir os arroubos imaginativos de leitores angustiados com a desumanização crescente do presente do que oferecer-lhes, em contraponto, o cenário de quadros idílicos do passado. Esta necessidade escapista, que remetia para o meio rural, despertava a nostalgia de um ritmo de vida mais pachorrento, sem as tensões da vida apressada da cidade e oferecia aos leitores o sonho nunca olvidado de uma verdadeira *aurea mediocritas*.

Acontecia que este Sul, de antes da Guerra Civil, era também uma região de fronteira, com o fascínio que isso sempre exerceu no imaginário americano. Deste modo, estes autores, dando aos seus textos um apelo e um enquadramento regional, emprestaram-

lhes um aliciente irrecusável e conferiram plausibilidade à tese que defendiam, da inferioridade inata do negro, a que o Norte dera crédito, pois em verdade não a desejava questionar. Subconscientemente admitir-se-ia que a realidade estaria romanceada, que nenhum dos dialectos utilizados na forma literária escrita seria fiel aos originais, mas o deleite e sobretudo a evasão conferidos pelas leituras de uma época de suposta harmonia anterior dispensavam bem quaisquer considerações mais conscientemente críticas.

Assim, os quadros gerados por esta escrita sulista remetiam sempre para um regionalismo idílico (da grande plantação) que surgia aos olhos de todos como o contraponto redentor da desumanização crescente da cidade industrial do norte.

No entanto, o natural desaparecimento físico daqueles autores que, com a sua produção literária, constantemente haviam alimentado a manutenção da ideia sulista, também levou a que esta, sem os seus mentores, viesse a estiolar, no confronto com os factos indesmentíveis da realidade, onde notórias manifestações da cultura negra, como os espirituais (*jubilee songs*), começavam a ser acolhidas com entusiasmo crescente pela população branca, negando progressivamente o reiterado preconceito de que os negros não tinham sensibilidade capaz de gerar formas de arte.

Mas enquanto essa constatação não se generalizou, alguns escritores negros e os negros em geral – forçados a um comportamento que estivesse de acordo com esta visão preconceituosa maioritária – ajudaram, eles mesmos, a manter a ideologia dos antigos senhores das plantações.

Capítulo II

Paul Laurence Dunbar – o seu tempo

É à luz do enquadramento epocal já referido e que ainda importará observar mais circunstanciadamente para se avaliarem devidamente os grandes constrangimentos que então impediam a plena afirmação de valores da cultura negra, que devemos situar **Paul Laurence Dunbar** (1872-1906), o primeiro afro-americano a alcançar projecção nacional como poeta.

Nascido no interior dos E.U.A., em Dayton, no Ohio, ele pertence a uma geração já nascida no período da Reconstrução e que, por isso, já não conheceu directamente a escravatura, mas cujos pais ainda haviam sido escravos. Esta circunstância poderá ter pesado como factor de condicionamento psicológico. É essa a perspectiva da crítica que, de um modo geral, tem tendido a considerá-lo mais contido e convencionalmente comprometido do que o seu virtuosismo literário e alguns afloramentos de convicção deixavam prever. Sterling Brown é mesmo contundente na crítica que lhe faz,²¹ em 1937, acusando-o de ter ajudado a perpetuar, já na viragem do século, o sentimentalismo da preconceituosa tradição da grande plantação, temática que Dunbar tratou, de facto, abundantemente. Mas se isso pode ser uma cedência que se afigura comprometedora à partida, também não podemos esquecer que, por exemplo, quando ele escreveu e publicou “The Haunted Oak”, um ataque com algumas referências condenatórias, suficientemente explícitas, a um linchamento, estávamos no ano de 1900, em que 105 negros foram sumariamente enforcados pelo Ku Klux Klan, tendo um total de 1665 sido assim executados na década que então terminava.²² Fazer isso, nessa altura, exigia, afinal, uma certa dose de coragem, como veio a reconhecer Jean Wagner,²³ em 1973.

²¹ http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/a_t/dunbar/brown.htm, 18.10.05

²² Ibidem, passim.

²³ *Op. cit.*, p.102.

E já no nosso tempo, em 2006, Shelley Fisher Fishkin e David Bradley,²⁴ assinalando o centésimo aniversário da morte de Dunbar, procederam a uma criteriosa reavaliação dos méritos deste autor, cuja vontade de afirmação lhe permitiu superar o preconceito racial e a sua origem humilde, para se tornar num autor americano de grande nomeada e o primeiro afro-americano a viver da sua actividade literária, que foi prolífica, sobretudo considerando como foi curta a sua vida. Ele escreveu doze livros de poesia, quatro livros de contos, uma peça de teatro, cinco romances, e teve uma participação activa em conferências e recitais de poesia.

A breve incursão que seguidamente faremos à sua obra, vai centrar-se, exclusivamente, na sua produção poética, aquela por que é mais conhecido. Fazê-mo-lo, previamente cientes de que a sua obra pode suscitar diferentes apreciações críticas e, sobretudo, que a sua poesia tem de ser lida e entendida à luz muito particular das contingências daquele virar de século, da consciência colectiva de então, dos eventos e dos intérpretes que, de um modo ou de outro, mas conjuntamente, nos deram a tonalidade daquele tempo ou foram mesmo forças motrizes do panorama daquela época que a história nos legou.

Assim, para além do estatuto de minoridade atribuído aos negros então vigente, como consequência dos estereótipos preconceituosos veiculados pela tradição do menestrel e da plantação, nefastamente reiterados e propalados por uma literatura que se recreava em convencionalismos prolongadamente aceites, importa também ter em conta todo um conjunto de ideias feitas que circulavam acerca da inferioridade dos negros e que provinham de teses enunciadas por eminentes intelectuais ou se manifestavam na ocorrência de importantes eventos sociais.

Personalidades, Teorias e Eventos Segregacionistas. Refutações

De entre esses conceituados pensadores **Thomas Jefferson** (1743-1826) destacou-se desde muito cedo na história americana como um dos que veio a contribuir para reforçar teses eivadas de preconceitos raciais, que afloravam na sociedade americana. Com méritos intelectuais amplamente reconhecidos, mercê de intensa actividade política e científica, Jefferson era membro do Congresso, redigira a Declaração da Independência (1776), era membro da *American Philosophical Society*, a mais importante instituição

²⁴ *Op. cit.*, Part One, Poetry, Introduction, pp. 3-10, *passim*.

científica desse tempo e viria a tornar-se o terceiro presidente dos Estados Unidos da América, de 1801 a 1809. Com tal *curriculum*, as suas opiniões, mesmo quando não passavam disso mesmo, eram tomadas por verdades *científicas*. E foi isso que aconteceu quando, em 1787, foram publicadas as suas “Notes”, a resposta que Jefferson exarou por escrito a várias questões que lhe tinham sido colocadas pelo então secretário da missão diplomática de França, nos E.U.A., a propósito das leis que regulavam o Estado da Virgínia. Nessa resposta pública, Jefferson permitiu-se extravasar o âmbito das perguntas que lhe tinham sido formuladas e expressou então um conjunto de opiniões acerca dos negros, que são bem o paradigma do pensamento segregacionista dos americanos, em finais do século XVIII. Essas respeitadas opiniões haveriam de ser depois invocadas como referência *justificativa* para todo o tipo de leis *Jim Crow*, que os diferentes Estados americanos vieram a promulgar, sobretudo no período pós-Reconstrução (após 1877), e levaram à prática no último quartel do século XIX e daí por diante, reflectindo-se em procedimentos segregacionistas até aos anos 60 do século XX.

Esse conjunto de observações depreciativas feitas por Jefferson sobre as capacidades dos negros veio a ser vulgarmente referido como “Query XIV” por ser a resposta formal ao questionário apresentado por François, Marquês de Barbé-Marbois, o tal diplomata francês, em missão nos E.U.A.. No seu todo, este conjunto de notas era uma espécie de codificação dos preconceitos raciais então prevalecentes e enumerava “diferenças de natureza” existentes entre brancos e negros, em que a cor das duas raças, sendo o indício mais evidente, era também, desde logo, denotador de diferentes capacidades, ao sublinhar nas tonalidades de pele, de modo tão marcado, a beleza branca e a fealdade negra. A seu ver, a monotonia da cor preta nem sequer permitia detectar a beleza de um rubor emotivo!

Segundo Thomas Jefferson, os negros tinham uma diferente segregação de fluidos orgânicos. As suas glândulas da pele produziam um odor desagradável. Na relação com as suas fêmeas tinham um comportamento instintivamente animalesco e eram feios, se comparados com os brancos. Isso era reconhecido pelos próprios negros que também preferiam as brancas. E numa espécie de corolário destas incapacidades, Jefferson afirmava que os negros não eram seres reflexivos e não tinham imaginação criativa.

Nesse tempo também circulava na Europa culta uma crença que forjava a existência de uma relação entre negros e macacos, segundo a qual, os macacos africanos, se lhes fosse dada oportunidade, desceriam das árvores para forçarem relações sexuais com mulheres negras. A insinuação deste elo de proximidade entre negros e macacos serviu a Jefferson

para expandir aquela crença europeia e sugerir que os negros eram tão rapaces para com as mulheres brancas, como os orangotangos para com as mulheres negras.

A julgar pelo conjunto de leis que então existiam nos E.U.A. proibindo a miscigenação de raças, é de admitir que fossem frequentes as relações sexuais entre negros e brancas e, para preveni-las, os brancos passaram a argumentar que tais actos eram sempre, por natureza, violações bestiais. E por serem assim considerados, haveria *razões* para puni-los com a pena capital, por enforcamento, mesmo que a mulher branca viesse a afirmar em tribunal que não se sentia “insultada” pela bestialidade do acto, invocando mesmo que este resultara de livre consentimento.

Ida B. Wells, abolicionista negra dos finais do século XIX, através de investigações a que procedeu sobre este tipo de incriminação frequente, apresentou provas de que até as alegações de violação não passavam de um embuste sistemático para justificar os verdadeiros actos de terrorismo que quase impunemente eram exercidos sobre a comunidade negra, com a conivência persecutória e a omissão da tolerância cristã por parte da maioria branca.

Os negros eram diferentes e inferiores e isso justificava que fossem segregados. Tal era a ilação final do tipo de argumentação como o apresentado por Jefferson. O estatuto de inferioridade assim atribuído aos negros pretendia, em consequência, que eles fossem tidos como indignos de igualdade política, o que tornava *lícitos* todos os estratagemas visando negar-lhes o direito de votarem ou demovê-los de o fazerem. E assim, aquelas teses ou, muito simplesmente, opiniões presumidamente científicas ajudaram grandemente a sedimentar a opinião de que os negros eram uma raça que padecia de uma particular apatia, instintivamente animalesca e incapaz de se organizar numa sociedade bem desenvolvida, da qual, de resto, não haveria, presumivelmente, nenhum exemplo em todo o continente africano.

Shelley F. Fishkin e David Bradley são muito esclarecedores na análise que fazem a correntes e atitudes de pensamento então prevalecentes e que tiveram reflexo determinante no concerto social e cultural da América, nos finais do século XIX.²⁵

Considerando que essa análise é um contributo importante e oportuno, no presente contexto, referir-nos-emos agora ao estudo recente por eles feito, para sublinharmos, através das referências ali documentadas relativas a eventos então ocorridos, o modo como a *intelligentsia* branca colaborou para impor uma visão preconceituosa acerca das capacidades dos negros.

²⁵ *Ibid*, General Introduction, pp. ix-xxv, *passim*.

Entre aquelas teorias que procuravam justificar o preconceito racial, com base numa pretensa inferioridade inata, a qual estaria *comprovada* por levantamentos tidos como *científicos*, históricos e geográficos, contavam-se o Darwinismo Social²⁶ e a Poligenia.²⁷ Tal como o Darwinismo, a teoria da Poligenia também tinha tido origens europeias, mas na América ela tinha-se tornado não só um assunto de *verdade científica* como também de independência intelectual. Era como se a América, pela presença ali de grande número de negros, fosse o laboratório adequado para a verificação de uma vivência indígena muito própria, fazendo com que a poligenia pudesse até ser designada como a “escola americana” de antropologia. A confirmação, na América, dos princípios propostos por aquela teoria também daria aos cientistas americanos a independência intelectual relativamente à Europa por que tanto ansiavam. Isso levou-os pois a uma pesquisa intensa para recolha de dados, em suporte dos pressupostos teóricos que empenhadamente defendiam.

Hoje, tais teorias, parecem-nos bastante bizarras e são até revoltantes. Mas, na década de 1890, elas eram um testemunho bem elucidativo do pensamento americano então prevalecente. Foi aliás, com esse espírito de exaltação das capacidades intelectuais, empreendedoras e civilizacionais da cultura ocidental (leia-se da raça branca) que, em 1893, se inaugurou em Chicago a Exposição Mundial que celebrava o quarto centenário da descoberta da América por Colombo. O material exposto daria realce especial ao espírito inventivo do engenho e do intelecto americano, mediante a amostragem das *descobertas* feitas na área da engenharia industrial, realizadas para além dos Apalaches.

Para dar um primeiro exemplo, que ficou célebre, a Exposição presenciou a introdução de um novo ícone publicitário, *Aunt Jemina*, figura representada por Nancy Green, uma ex-escrava de meia idade, do Kentucky, que fora especialmente contratada pela firma R. T. Davis Milling Company para desvendar ao mundo o invento chamado “panqueca mista”, o primeiro *fast-food* a ser comercializado na América, e que tinha sido descoberto no Missouri, em 1889. *Inevitavelmente*, esta personagem era inspirada num *show* de menestrel, a que ela ali dava vida, toda atarefada a distribuir panquecas, enquanto

²⁶ Teoria em voga sobretudo na segunda metade do séc. XIX que, fazendo uma leitura preconceituosa da *teoria da evolução das espécies*, sustentava que os princípios defendidos por Charles Darwin na sua obra *A Origem Das Espécies Por Meio de Selecção Natural* (1859) eram também aplicáveis ao desenvolvimento cultural dos diferentes grupos raciais da espécie humana, implicando com isso a *sobrevivência dos mais aptos*, que não seriam os negros, como o testemunharia toda a história da humanidade.

²⁷ A Poligenia explicava a origem da espécie humana um pouco à semelhança do Criacionismo, mas sustentando que as várias raças humanas, em vez de provirem todas de Adão, único ancestral bíblico, tinham diferentes ascendências e eram, por isso, espécies diferentes com diferentes capacidades físicas, intelectuais e emocionais.

entoava velhas melodias *do tempo da plantação* e contava histórias nostálgicas, onde, claro, se incluía a lenda veiculada pelo anunciante sobre o modo como havia sido feita aquela *descoberta*, numa choupana da Louisiana, por um esfaimado General do Sul. E, como resultado desse espírito pioneiro e empreendedor, aquela tenda de feira fez o maior sucesso de vendas e a *tia* Nancy foi proclamada “Rainha das Panquecas”, tendo recebido a justa contrapartida sob a forma de um contrato vitalício, que lhe garantiu a subsistência nos trinta anos seguintes. Para além da propaganda ao gostinho bom da panqueca, a mensagem, uma vez mais veiculada, era a de que, como se via, tudo acabava na mais completa harmonia dos *bons velhos tempos*. Encenava-se, desta forma, a tal representação mental de um tempo idílico anterior, longamente inculcada por uma tradição forjada e a que *Aunt Jemima* emprestava ali a credibilidade da oralidade, contando e cantando.

Outros cenários, obedecendo sempre a uma estratégia subliminar mas pertinaz de depreciação dos negros, eram ali exibidos, numa disposição calculada para diminuí-los, sistematicamente. Por exemplo, no Pavilhão dos Transportes, onde estavam expostos modelos à escala real da flotilha de Colombo, também fora ali colocada uma frágil canoa, com o dístico “Bimba, de Banguella, África”. Surgiam depois outras embarcações, um barco de guerra inglês de cerca de nove metros, lindas gôndolas de Veneza, bergantins do Adriático, mas aquela canoa africana, tosca e sem calafetagem era, visivelmente, a pior de todas as embarcações ali expostas. E depois, no *portfolio* intitulado *The Dream City*, e a respeito deste expositor, lá estava o insidioso comentário: “...*não tinha calafetagem e parece que também não haviam sido desenvolvidos quaisquer esforços para impedir que a água entrasse no barco... o que é que era de esperar de um lugar [África] onde o homem dorme à sombra da bananeira e só acorda para jantar quando uma banana lhe cai no colo!...*”

Também a disposição que os organizadores daquele evento deram às peças de estatuária ali expostas obedecia à intenção deliberada de sugestionar o ascendente do mundo “civilizado” sobre povos “primitivos” e procurava realçar esse contraste no modo como se dispunham os diversos expositores, insinuando sempre uma espécie de hierarquia de raças e nações, segundo a qual estas eram dispostas, como num *processo evolutivo*. O centro da Exposição, para onde confluíam os diversos itinerários era, *naturalmente*, a Cidade Branca (*White City*), com uma arquitectura extravagante, em mármore, que representaria o pináculo da civilização Euro-Americana. Ao subir a álea central, em direcção à cidade, o visitante afastava-se progressivamente de expositores que mostravam espaços de selvajaria primitiva e exotismo imundo para se ir aproximando de uma utopia

de engenhos industriais e de sumptuosas fachadas com pilastras. Era fácil interpretar a intenção implícita num percurso assim projectado. Sugerir a escala ascendente da evolução da humanidade, de acordo com o Programa do Darwinismo Social.

Outro evento que ocorreu depois, em Agosto desse mesmo ano de 1893, e que tão bem evidencia o paradigma racista do Darwinismo Social, foi o Congresso sobre Etnologia Africana. Sintomaticamente, logo no discurso de abertura, proferido por um diplomata belga, este declarou que “a liberdade e a civilização tinham suplantado a selvajaria e a barbárie” graças à actividade colonial do seu país, no Congo. No final dos trabalhos verificou-se que o que tinha sido um louvável projecto concebido por alguns intelectuais americanos brancos mais humanitários, visando um levantamento das razões que perpetuavam a hegemonia dos caucasianos sobre os africanos, acabou por não ser verdadeiramente discutido. Mesmo assim, aquele congresso ventilou um certo número de questões raciais então candentes, como a possibilidade de os afro-americanos retornarem a África, hipótese a que Marcus Garvey viria a dar grande notoriedade com os seus discursos inflamados, na promoção desse projecto tão grandioso quanto irrealista, como se veio a verificar, na prática.

Ali marcou forte presença **Frederick Douglass** (1817-1895), o famoso orador abolicionista. Tinha servido recentemente como cônsul americano no Haiti e fora escolhido para gerir o pavilhão desse pequeno país naquele certame. E, embora o Programa de Actividades da Feira e a Agenda para as personalidades ali presentes ignorasse ostensivamente a presença de Ida B. Wells no pavilhão do Haiti, ela foi capaz de desenvolver ali uma incómoda cruzada contra os linchamentos públicos e sumários de negros nos E.U.A..

Mas se os organizadores do evento procuraram ignorar Ida Wells, impossível era ignorar a presença de Frederick Douglass que, de modo desabrido denunciava o facto de aquele evento ter sido uma tentativa deliberada para exhibir o negro como um ser inferior. Apesar de crítico quanto aos pressupostos daquela exposição, ele aceitara participar nela activamente, por ver ali a oportunidade de um público internacional testemunhar as injustiças que havia no seio da nação americana. E, assim, quando a direcção do congresso lhe pediu que organizasse um “dia especial” dedicado aos negros americanos, ele aceitou imediatamente. Dias especiais eram usuais, para diferentes comemorações. Mas o anúncio do “Dia do Negro Americano” causou polémica imediata e a imprensa ridicularizou as expectativas desse dia, que apelidou de *Dia dos Escarumbas na Feira* (“Darkies’ Day at the Fair”). Alguns vendedores de comida da álea central, por preconceito racial ou por

recearem um mau dia de negócio, na suposição de que os clientes brancos seriam afastados por um influxo anormal de negros, que eles próprios não desejariam atender, resolveram também escarnecer da situação, criando para esse dia um *menu especial*, que apenas constava de galinha frita e melancia, glosando assim, acintosamente, os estereótipos propalados pelo *show* do menestrel que faziam dos negros irresistíveis pilha-galinhas com um apetite voraz por melancia.

Mas o evento foi por diante e, no magnífico auditório do Instituto de Arte de Chicago, esteve presente uma assistência de vinte e cinco mil pessoas para ouvir oradores afro-americanos desfiarem, intransigentemente, a situação de segregação racial que então viviam. Esses milhares de pessoas também ouviram espirituais negros interpretados pelos internacionalmente famosos *Jubilee Singers of Tennessee's Fisk University* (afinal parecia que os negros eram dotados para alguma coisa, pelo menos para a música, para o canto!) E ouviram o próprio Frederick Douglass declarar que o “Problema Negro” não passava de uma quimera, o verdadeiro problema era o povo americano ter ou não a lealdade e o patriotismo suficientes para honrar a própria Constituição. E foi nesta Exposição de Chicago, em 1893, que se ouviu falar de Dunbar, um ascensorista de Dayton que também era poeta.

Paul Laurence Dunbar – o seu contributo literário

Nesse evento, perante tal auditório, Paul Dunbar teve ensejo de recitar poemas que ele próprio escrevera, na linha do que fazia, escrevendo em dialecto, um poeta branco de prestígio, James Whitcomb Riley, a quem Dunbar confessou a sua admiração e com cujo incentivo se abalançou depois a publicar o seu primeiro volume de versos “Oak & Ivy”. Dunbar, a partir daí, nunca mais pararia de escrever e publicar, buscando, esforçadamente, melhorar a precariedade do que fora a sua vida até então. Fora por essa razão que o jovem Dunbar, como muitos outros, brancos e negros, se tinha deslocado a Chicago, naquela Primavera de 1893. Veio a ter a sorte de ser um dos cem negros que foram admitidos para trabalhar na Exposição, para ajudar a tomar conta de uns sanitários. Isto não se comparava com o ofício de correspondente de algum jornal, actividade que lhe poderia abrir o caminho para um dia vir a viver da própria escrita. Mas, mesmo assim, Chicago foi um novo patamar na sua vida. Ali foi apresentado a Frederick Douglass de quem foi assistente no pavilhão do Haiti, a James W. Riley, a Booker T. Washington, autores já com nome

firmado e que o incentivaram. E mercê da sua maior exposição pública naquele certame, até um poema seu veio a ser aceite para publicação no *Chicago News*.

Nos pronunciamentos depreciativos, insertos no já referido “Query XIV”, Jefferson tinha dito que os negros não eram seres reflexivos e não tinham imaginação criativa. Segundo ele, os negros nunca tinham sido capazes de escrever boa poesia:

never yet could I find that a black had uttered a thought above the level of plain narration....Misery is often the parent of the most affecting touches in poetry. —
Among the blacks is misery enough, God knows, but no poetry.²⁸

O que os negros tinham escrito até então, na maior parte dos casos, não passava de simples narrativas sobre o tempo da escravidão, beneficiando geralmente da assistência de editores brancos, o que impedia que tais registros escritos pudessem ser tomados como evidência da sua capacidade intelectual e criativa. Contudo, foi já com alguma dificuldade que Jefferson logrou negar dignidade literária à obra de Phillis Wheatley (que, na verdade, já a tinha), alegando sucintamente que o que ela fizera se circunscrevia ao tratamento de temas religiosos e não lhe merecia nenhum comentário crítico:

Religion indeed has produced a Phyllis Wheatly[sic]; but it could not produce a poet. The compositions published under her name are below the dignity of criticism.²⁹

Jefferson, intencionalmente, deixava ficar uma insinuação de desconfiança quanto à autoria daqueles poemas, sugerindo veladamente que eles poderiam ter sido escritos por outro alguém (branco), e fazia essa insinuação quando já estava categoricamente comprovado que Phillis era realmente a autora. Para que as suas teses não fossem postas em causa, era essencial que Jefferson desacreditasse a validade do trabalho feito por Wheatley o que, em certa medida terá conseguido, pois ela beneficiara do facto de ter sido acolhida e educada no seio de uma abastada família branca e essa ajuda poderia sempre ser invocada como determinante.

As teses de Jefferson nem sequer pareciam correr perigo de refutação com o aparecimento de outros negros que adquiriram destaque e poderiam ser referidos como evidências de capacidade daquela raça, Frederick Douglass, Booker T. Washington ou o professor W.E.B. Du Bois, visto que todos eles eram mestiços e a sua tez clara denunciava a presença de genes de brancos que, de acordo com a teoria da supremacia branca, certamente os teriam favorecido... Os europeus tinham usado o mesmo tipo de raciocínio para afirmar que a superioridade da cultura branca não tinha sido beliscada pelo génio

²⁸ Citado em Fishkin, Shelley F. *et al.* p. 8.

²⁹ *Ibidem*.

literário do russo Pushkin ou do francês Alexandre Dumas, pois ambos também tinham mistura de sangue de branco a favorecê-los.³⁰

Paul Laurence Dunbar era, por isso, uma contra-evidência às supostas e propaladas *incapacidades* dos negros, que agora seriam de mais difícil refutação. O que Dunbar fazia era poesia cuja qualidade seria reconhecida por uma crítica literária justa. E Dunbar era um negro de pele escura (a “*pure black*”), com traços negróides indiscutíveis. Por tudo isto, nunca será demais sublinhar a dificuldade que Dunbar teve para se afirmar como autor literário, sobretudo porque o reconhecimento de capacidades intelectuais estava intrinsecamente ligado a raça e aceitar que havia arte na poesia feita por um negro implicava a negação de convicções racistas, então profundamente enraizadas na sociedade americana.

Dunbar viveu numa época em que a possibilidade de ser dado algum espaço a autores negros, em publicações de grande tiragem (de casas editoras detidas exclusivamente por brancos) era extremamente reduzida. E embora existissem já umas poucas revistas periódicas de afro-americanos com alguma divulgação sectorial, para um autor negro ambicioso, desejoso de deixar a sua marca no meio literário americano, o que realmente interessava era conseguir ser aceite por revistas tais como a *Century* ou a *Atlantic Monthly*³¹. Contudo, acontecia quase invariavelmente que os directores destas revistas e periódicos similares esperavam que os autores afro-americanos, quando abordassem temas da cultura negra, obedecessem ao que tem sido designado por *tradição da plantação*, cujas convenções eram verdadeiros ditames sobre o modo de se fazer a representação literária da vida e da cultura dos negros norte-americanos, nos finais do século XIX. Eles precisavam de escrever com evidência de qualidade, mas também com compromisso para com os convencionalismos vigentes.

Acontecia ainda que, nessa altura, a temática da plantação e seus subentendidos, tinha sido popularizada sob a forma de versos *em dialecto*³² que, mediante o sentimentalismo nostálgico já consagrado na produção literária de autores brancos como Joel Chandler Harris, Thomas Nelson Page e James Whitcomb Riley, eram factores que exerciam uma tremenda pressão sobre os afro-americanos com aspirações a serem

³⁰ Fishkin, pp. 9-10.

³¹ Cf. em <http://college.hmco.com/english/health/syllabuild/iguide/dunbarp.html>. 08.02.06

³² Dialecto ou dialectos de *todo o tipo*, um pouco arbitrariamente forjados e que, por não corresponderem a uma recolha criteriosa dos falares do povo, se compunham, basicamente, de distorções morfológicas e de elisões genericamente aleatórias que apenas procuravam transmitir para a forma escrita um desejado cunho de oralidade, mas sem rigor, como veremos quando tivermos oportunidade de comparar a obra destes autores com a de Paul L. Dunbar, quanto a este assunto.

reconhecidos como autores americanos. É também por isso que será recomendável termos alguma contenção no julgamento que fizermos acerca do que Dunbar fez ou não fez e do que poderia ter feito, em termos de afrontamento ao convencionalismo vigente. Pois, se hoje ponderarmos bem todos os constrangimentos a que estava sujeito um autor negro, naquele tempo, e compaginarmos uma premente necessidade de sobrevivência com um forte desejo de afirmação, então a atitude de compromisso, de que frequentemente tem sido acusado, deixará de ser vista como demissão, para ser aceite como transigência inelutável imposta pelas circunstâncias da sua condição pessoal e temporal. Desse modo, estaremos em condições de entender que não se encontre na obra de Dunbar, de modo continuado, um protesto aberto ou uma rejeição sem reservas dos estereótipos raciais então dominantes. E, à luz dessa reavaliação, deveremos antes valorizar o arrojo esparso das suas invectivas, a sua ironia subtil, as frequentes alusões, mesmo que veladas, aos dilemas com que se deparavam os autores negros de então e que perpassam uma parte importante da sua obra, mesmo que os seus poemas ou outros textos manifestando inconformismo não sejam a parte mais extensamente desenvolvida do seu legado literário.

Importa ainda lembrar que Paul L. Dunbar escreveu numa época em que a poesia americana estava a passar por uma fase de transição. Autores estribados nos convencionalismos da época, como Henry Wadsworth Longfellow e o já referido W.Riley, eram aclamados como os “verdadeiros poetas” e peças sentimentais, tais como “Little Boy Blue” de Eugene Field ou “Over The Hills To The Poor House” de Will Carleton³³, autores hoje praticamente desconhecidos, eram celebradas como sendo a essência do génio poético. Embora Emily Dickinson tivesse morrido em 1886 (quando Dunbar, nos seus catorze anos, já tinha interesses literários manifestos), a sua obra seria virtualmente ignorada até por volta de 1930. Então, escassa atenção era também prestada à teoria poética de Ralph Waldo Emerson, ou às inovações temáticas e em verso livre anteriormente patenteadas por Walt Whitman. O tonificante experimentalismo literário do período modernista ainda estava a vários anos de distância.

Assim, este estado de transição (em que a única certeza era o convencionalismo vigente de um saudosismo romântico), com a inerente indefinição quanto a caminhos novos a seguir, ajudará também a explicar, em parte, certos constrangimentos devidos a lealdades conflituantes, visíveis na obra de um jovem autor negro que ali e então pugnava por se afirmar. Se, por um lado, os seus poemas em dialecto reflectem a adopção de estratégias estilísticas já bem arreigadas e usadas por autores tradicionalistas como Riley e

³³ Cf. em <http://college.hmco.com/english/health/syllabuild/iguide/dunbarp.html>. 08.02.06

os demais que glosaram insistentemente a *tradição da plantação*, é facto que ele também trilhou uma via alternativa ao escrever no inglês literário de então. Contudo, também aí, de um modo geral, modulou a sua poesia de acordo com o sentimentalismo popular daquele tempo. Em consequência disso, nenhuma dessas opções lhe permitiu que fizesse de modo mais consistente e continuado uma abordagem realista, tanto do modo de ser como das expressões vernáculas usadas ao tempo pelos afro-americanos. Devemos ainda ter em mente que Dunbar nasceu e foi criado no Norte, após a Guerra Civil e, como tal, teve pouco conhecimento em primeira mão do que fora a vivência do Sul³⁴, sobre a qual era coagido a escrever, e ainda menos do que fora a escravatura, assunto sobre cujos aspectos mais dolorosos, a maioria dos leitores, os brancos, coagia os autores a não escreverem.

Paul Dunbar debatia-se assim com um dilema, que era dele e de outros autores negros, na circunstância histórica e literária daquele virar de século, na América. Ele tanto escrevia poesia em dialecto, sobre temas tradicionais então convencionados, como em inglês literário, onde, a par de situações do quotidiano ou da temática amorosa, intentava abordar também outros temas, com outro tipo de preocupações, em que veladamente denunciava situações de injustiça, de preconceito e até de violência racial.

Contudo, o público preferia os seus versos em dialecto e era isso que se vendia. Portanto, era isso também o que os editores se dispunham a publicar. A dificuldade de conciliação e superação destas duas situações haveria de constituir o grande dilema que atormentaria Dunbar, permanentemente.

Este dilema e o seu lamento para com a preferência do público ficaram bem patenteados no seu poema autobiográfico “The Poet”:

He sang of life, serenely sweet
With, now and then, a deeper note.
From some high peak, nigh yet remote
He voiced the world's absorbing beat.

He sang of love when earth was young,
And love, itself, was in his lays.
But ah, the world, it turned to praise
A jingle in a broken tongue.

Ele dera voz ao pulsar do mundo, pretendia falar de sentimentos profundos como o amor, mas o mundo dava preferência a *umas rimazinhas em inglês macarrónico*. Aquilo

³⁴ O conhecimento primordial que tinha do Sul foi-lhe dado oralmente por sua mãe Matilda, ex-escrava, que se admite tenha transmitido ao filho, enquanto criança, uma imagem idealizada (expurgada das vivências dolorosas que a memória tantas vezes recalca) da vida na grande plantação, no período que antecedeu a Guerra Civil. Essa imagem de convencionada harmonia terá perdurado como memória indelével em Dunbar, mesmo quando já adulto. Sul e Mãe confundir-se-iam num sentimento perene de reconfortante serenidade, que não autorizava recriminações. Cf. Wagner, Jean, pp. 92-93, 104.

que o mundo elogiava não era claramente o que Dunbar mais valorizava e, certamente, mais gostaria de fazer. Não dando valor ao que era mais elevado, o público preferia a trivialidade mais popular(izada).

E aqui, pondo-nos no lugar de Dunbar e no percurso por que ele veio a optar, entenderemos, na justa medida, o conceito de *twoness*³⁵ que sobre este contexto W.E.B. Du Bois cunhou, como veremos oportunamente, na análise que fez sobre o dilema de escrever (sobrevivendo) aceitando imposições inelutáveis ou escrever (perecendo) o que ninguém chegará a ler, pois ninguém irá publicar. Nesta circunstância era inevitável que fizesse cedências tanto ao gosto do público como à vontade dos editores, ou, inversamente. À falta de alternativa, num *entretanto* que se *eternizou*, havia que aquiescer, como estratégia a prazo, mas não desistir. Quando vindo de Chicago regressou a Dayton, ainda em 1893, Dunbar estava novamente desempregado, mas agora alentado por uma bem maior exposição pública e, com o estímulo de novos relacionamentos na área literária, estava mais determinado do que nunca. Apesar das dificuldades já experimentadas, as suas ambições literárias não esmoreciam e levavam-no a acalantar o sonho de ainda um dia vir a viver só da escrita. Não iria calar a sua voz, e implicitamente também a dos seus, mesmo que só o ouvissem a meia voz, por enquanto.

A cultura negra, aquela a que Paul Laurence Dunbar procurou e logrou dar mais visibilidade, era veiculada e mantinha-se viva pela tradição oral, uma vez que a esmagadora maioria dos afro-americanos do seu tempo era iletrada. Dunbar teve o mérito de ver que na poesia popular de expressão oral havia um potencial que, se adequadamente expresso, seria uma verdadeira emanção da vida do povo.

Nos finais do século XIX ainda era muito marcada a clivagem entre a forma oral e escrita de fazer poesia. A poesia oral expressava, na sua liberdade informal e flexível, os sentimentos mais instintivos e por vezes mais desbragados das massas populares, enquanto que a sua forma escrita formalizava, de um modo mais convencionalmente elaborado, contido e preciso, as representações e as aspirações das classes média e burguesa, que se reclamavam de estatuto diferente e superior.

O modo de dar forma escrita a essa expressão oral, sem desvirtuar a autenticidade dos seus falantes, implicava a sua representação gráfica por meio de palavras com inúmeras alterações ortográficas e elisões, procurando corresponder assim ao modo como eram *deturpadas* pelo falar rude da gente humilde do povo (*low down folks*) no seu

³⁵ “When a writer is Black and the publishers and readers White, consideration should be given to the issue of “why” Dunbar and Phillis Wheatley, and others, wrote as they did.”
Cf. <http://www.csustan.edu/english/reuben/pal/chap6/dunbar.html>, *passim*. 10.02.06

linguajar quotidiano. Esse modo de falar, assim transcrito, resultava numa linguagem imediatamente identificada com a “da gente pouco culta”, o povo iletrado, os negros de baixa condição. Dunbar, quando começou a escrever este tipo de poesia, em dialecto de negros, estava consciente daquele potencial de autenticidade que podia ser carregado pelo uso das formas recolhidas da expressão oral, mas também estava ciente das conotações depreciativas inerentes ao uso de uma tal linguagem na forma escrita.

Ao verificar-se que estes poemas em dialecto são uma parte significativa da sua produção poética³⁶ pode considerar-se que, com isso, Dunbar toma posição decidida ao lado dos seus, dos da sua raça, sem constrangimentos. Mas esta interpretação não é a única possível pois, perante os leitores brancos, estes poemas em dialecto, geralmente conotados como um género menor, também seriam tomados por uma identificação implícita com o estatuto de inferioridade então atribuído aos negros. A interpretação mais consensual será a de que Dunbar começou a escrever os seus poemas em dialecto como uma forma de concessão ao gosto ainda prevalecente nos finais do século XIX, na decorrência da tradição do menestrel, que já há muito se socorria deste recurso fácil com o intuito de fazer rir o público leitor (maioritariamente branco). Para Dunbar, esta sua opção pelo uso do dialecto seria como que uma espécie de estratégia inicial para granjear alguma notoriedade, após o que, uma vez firmada a sua posição literária, logo se abalançaria a voos mais altos, mais condizentes com as suas ambições e capacidades literárias.

“You know I didn’t start as a dialect poet”, Paul L. Dunbar told James W. Johnson in 1901. “I simply came to the conclusion that I could write it as well, if not better than anyone else I knew of, and that by doing so I should gain a hearing. I gain a hearing and now they don’t want me to write anything but dialect.”³⁷.

Essa estratégia de ir ao encontro do público leitor, como tantas vezes acontece, viria a tornar-se num fardo que, depois, seria impossível alijar completamente. Então, para Dunbar, escrever em dialecto não foi só uma escolha estratégica, terá sido antes um imperativo com desígnios artísticos futuros que, depois, por via dessa mesma escolha, quase se iam inviabilizando.

Habitualmente, quando um escritor recorre ao dialecto é, em grande parte, para dar consistência a certos tipos de personagem, transcrevendo então, tanto quanto é possível a escrita denotar a oralidade, não apenas a forma como as palavras são pronunciadas, mas também o padrão e ritmos de fala de uma região e da comunidade que ali viva. O dialecto

³⁶ Cf. Wagner, Jean, p.106: P. L. Dunbar escreveu aproximadamente quinhentos poemas e cerca de uma terça parte deles foi escrita em dialecto. Uma parte considerável da sua ficção é também em dialecto.

³⁷ *Apud* Fishkin, Shelley F. *et al*, pp. 16-17.

transmite assim uma clara noção de lugar e tempo a que, secundariamente, se acrescentam outras associações como classe económica e social, formação e instrução de um determinado sector da população. Por tudo isto, o dialecto dá, literalmente, voz a pessoas que usualmente não são ouvidas, ou são menos ouvidas, na literatura. Esse foi um pressuposto e um propósito que Dunbar acalentou e pode dizer-se que o levou a bom termo, a julgar pelo favor do seu público para com esse registo de escrita.

Essa capacidade de dar voz aos seus, através da poesia em dialecto, onde captou e expressou, com arte reconhecida pelos leitores, a alma e os traços tão peculiares da comunidade negra, também mereceu o favor da crítica literária. William Dean Howells, eminente crítico daquele tempo, deu até um grande impulso à carreira de Dunbar, com a introdução elogiosa que fez à primeira edição de *“Lyrics of Lowly Life”*, de 1898, escrita em dialecto:

Those pieces...where he studies the moods and traits of his race in its own accent of our English. We call such pieces dialect pieces for want of closer phrase, but they are really not dialect so much as delightful personal attempts and failures for the spoken language. In nothing is his essentially refined and delicate art so well shown as in these pieces which...describe the range between appetite and emotion, with certain lifts far beyond and above it, which is the range of the race.³⁸

Já anteriormente, em 1896, a propósito da publicação de *Majors and Minors*, Howells tinha dado um contributo importante para o reconhecimento do mérito poético de Dunbar, ao ter emitido o seguinte comentário crítico na edição de 27 de Junho do *Harper's Weekly*:

“Minors” [Dunbar’s plantation-dialect poems, constituting about a third of the volume] were his real strength, and that there was nothing “especially notable” in Dunbar’s standard English verse “except for the Negro face of the author.”³⁹

Com esta declaração (que a posteridade haveria de transformar numa espécie de sentença), Howells, investido da autoridade que lhe era atribuída como crítico literário, suscitou grande reconhecimento público a favor de Dunbar, é certo, mas também terá contribuído, em muito, para que a sua poesia escrita em inglês padrão viesse a ser, como foi ao tempo, a parte preterida da sua obra. Isto também aconteceu porque, depois do que Howells dissera de Dunbar, vários outros críticos literários, tais como Charles T. Davis⁴⁰ vieram a corroborar esse mesmo julgamento valorativo sobre o conjunto da sua obra, no

³⁸ *Ibidem*, p. 14.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Cf. *op. cit.*, p. 15: “no American poet, black or white, has approached Dunbar’s success in using the spoken language of the people as a medium.”

confronto que também fizeram entre aqueles dois registos de escrita, em inglês padrão e em dialecto. Para além disso, o gosto popular já estava cativo da tradição da plantação, favorecendo aí o verso em dialecto.

Contudo, não se pode dizer que tenha havido unanimidade da crítica quanto à questão do registo em dialecto utilizado pelo poeta, facto que também convida a que sublinhemos aqui como foi e ainda será controversa a apreciação crítica que se faça da obra deste autor. Com efeito, Sterling A. Brown, no seu “Negro Poetry and Drama”, datado de 1937, a par de um comentário elogioso que começa por fazer-lhe “*Dunbar was the first American poet to handle Negro folk life with any degree of fullness*”, formula logo depois a conhecida acusação de ele ter feito uma má leitura da história do seu tempo e de a sua poesia em dialecto não ter conseguido superar os preconceitos racistas imanes à tradição da plantação, cultivados pelos poetas brancos, seus antecessores:

I also found him guilty of cruelly “misreading” black history. This points to the basic flaw in Paul Laurence Dunbar’s attempts to represent authentic African American folk language in verse. He was not able to transcend completely the racist plantation tradition made popular by Joel Chandler Harris, Thomas Nelson Page, Irwin Russel and other white writers who made use of African American folk materials and who showed the “old time negro” as if he were satisfied serving the master on the antebellum plantation.⁴¹

Dunbar, por sua vez, mostrou-se de início agradecido a Howells pela maior notoriedade que obtivera, mercê da crítica globalmente favorável com que aquele o contemplara, mas, posteriormente, veio a lamentar que o *veredicto* de Howells, ao ter salientado as qualidades da sua poesia em dialecto, exclusivamente, também o tivesse prejudicado. “I see now very clearly that Mr. Howells has done me irrevocable harm in the *dictum* he has laid down regarding my dialect verse.”⁴²

Neste lamento fica implícito que aquele elogio também fora bem explícito na negação de qualidade que atribuiu aos seus poemas no outro registo de escrita “...there was nothing especially notable in Dunbar’s standard English verse...” Deste modo, Howells teria contribuído decisivamente para afastar a atenção do grande público da sua restante produção poética em inglês padrão. “We Wear the Mask” é precisamente um desses poemas escritos em inglês padrão onde, para Howell, nada havia que fosse especialmente digno de nota e será, certamente, um daqueles poemas que Dunbar bem gostaria que tivessem sido mais apreciados no seu tempo. Até pela sua temática, a “máscara” que os negros usariam e a razão porque o fariam, ele é um dos poemas que tem

⁴¹ Cf. http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/a__f/dunbar/life.htm, 19.10.05

⁴² *Apud* Fishkin, Shelley F. *et al*, p. 16.

merecido a maior atenção da crítica, sobretudo a partir dos anos 1970, com a celebração do centenário do seu nascimento, quando se iniciou uma reavaliação da obra deste autor, designadamente com Houston A. Baker e depois com Gossie H. Hudson, Peter Revell, Naomi Ayala, Joanne M. Braxton, e com Shelley F. Fishkin e David Bradley, mais recentemente.

Esta composição será pois um bom exemplo daquilo que Dunbar teria preferido fazer de forma mais continuada e é também evidência do tipo de aspectos que hoje já estão a ser mais valorizados na sua obra. Aqui o poeta, pondo de lado a *ligeireza* associada ao dialecto, exprimindo-se numa linguagem escorreita em inglês convencional, que denotasse a *seriedade* do assunto versado, e sem rodeios excessivamente velados, apresenta-nos, claramente enunciado, o drama da questão racial.

Logo na primeira estrofe, o poeta denuncia o facto de os negros terem de se esconder atrás de máscaras feitas de sorrisos simulados, de meias falas, de infinitas subtilezas:

We wear the mask that grins and lies,
It hides our cheeks and shades our eyes, —
This debt we pay to human guile;
With torn and bleeding hearts we smile,
And mouth with myriad subtleties.

Peter Revell considera que este é talvez o melhor poema escrito por Dunbar, um grito tocante da condição de ser negro na América e que antecipa, num lamento pessoal profundamente sentido, a condição da negritude que virá a ser tratada por Frantz Fanon em *Peau Noire, Masques Blancs*.⁴³ E, continuando a citar Revell, de forma mais livre, vemos que Dunbar faz aqui, simultaneamente, a apologia e a denúncia de “compromissos de sobrevivência” de que ele próprio veio a ser acusado, tanto no seu tempo como na posteridade. Este poema aponta o sorriso (irónico) do menestrel e a mentira da tradição da plantação, que o próprio autor adoptou, como parte da *miríade de subtilezas* a que se sentiu obrigado a recorrer para ganhar voz e ser ouvido. O uso dessas necessárias subtilezas implicou que aquilo que o poeta pretendia dizer viesse a ser dito de modo oblíquo, o que dificultou a detecção da mensagem subliminar, por recurso a um ponto de vista que os próprios críticos, por longo tempo, não tiveram em devida consideração. Note-se que mesmo aqui, apesar de não haver dúvidas quanto ao assunto que está a ser abordado, o poema se mantém relativamente “mascarado”.

E assim é, de facto. Quando lemos o poema, todos sabemos quem é este “we”, mas

⁴³ *Apud* Fishkin, Shelley F. *et al.*, pp. 20-21.

ele nunca é claramente especificado. Este “nós” do poema é, obviamente, o povo negro, no seu todo, e a voz do narrador surge como uma *persona* de Dunbar ou mesmo o próprio Dunbar, despido da máscara do dialecto, para nos falar, sem peias, daquela duplicidade feita de artimanhas que era necessária para sobreviverem - “this debt we pay to human guile”- e do drama de uma experiência de vida dúplice, com uma face que ele próprio escondia por detrás do seu lirismo espirituoso e da sua ironia fina.

Dunbar tem o cuidado de nos fazer notar que quem sorri é a máscara que o homem negro usa, não ele mesmo. E isso levanta nova questão, a de saber se a máscara mente - “*lies*” - também a quem a usa, o negro, ou só a quem a vê, o branco. Se ela mente ao próprio que a usa, isso há-de angustia-lo, levando-o a sentir-se cúmplice da mentira, defraudado consigo mesmo por não ser capaz de maior afrontamento. Se ela só mente a quem a vê, isso também não o deixa em paz consigo mesmo, pois ele, que é também a máscara com que se apresenta, está a dar de si mesmo uma mentira pública perante todos os outros. Esta sugestão de mentira e fingimento é sublinhada nos dois últimos versos desta primeira estrofe quando o poeta declara explicitamente que, embora com o coração despedaçado, “nós”, isto é, os negros, não deixam de sorrir e falam (habitualmente) por meio da tal “miríade de subtilezas”. Aqui o verbo falar - “*to mouth*” - assume nitidamente o sentido de distorcer, mascarar.

Mas ser subtil tem o seu mérito e, por isso, também é de aceitar que a referência a “*myriad subtleties*” encerre em si mesma um elogio implícito à imaginação criativa dos negros. Eles estariam forçados a calar bem fundo a denúncia do racismo dos brancos. Mas, ainda assim, com a subtileza suficiente para não ser afronta, a denúncia não deixava de ser feita a meio tom e, dessa mesma forma, ele próprio a descrevia.

A voz do poeta inicia a segunda estrofe formulando uma pergunta retórica:

Why should the world be over-wise
In counting all our tears and sighs?

Porque haveríamos de dar aos outros o conhecimento do que sofremos? Porque é que o mundo (dos brancos) haveria de ter abertura de espírito para se preocupar com os sofrimentos e aspirações deles, de negros? É de inferir depois, como resposta implícita, que, como é sabido, a simpatia para com os problemas alheios diminui quando esse gesto nos pode acarretar problemas e até sentimentos de culpa. Assim, um tal envolvimento da outra parte, tão desnecessário como potencialmente perturbador, não irá acontecer.

Na terceira estrofe temos novamente o sorriso a esconder o grito:

We smile, but, O great Christ, our cries
To thee from tortured souls arise.
We sing, but oh the clay is vile
Beneath our feet, and long the mile;

E nestes primeiros quatro versos poderá ler-se ainda que é para Cristo que as almas torturadas dos negros elevam os seus gritos e cânticos de louvor, em busca de algum lenitivo. Mas sobrevém logo a desesperança ou a descrença. Eles estão a clamar em vão - “*the clay is vile beneath our feet*” - e o caminho é longo, como a provação que eles ainda terão pela frente “*and long the mile*”. E aqui transparece um sentimento de quase inelutabilidade perante a dimensão das dificuldades a vencer, mas também um propósito de resistência, uma ameaça velada de sublevação.

Como se poderá ver noutros poemas, em paralelo com a convencional expressão de religiosidade desta estrofe, Dunbar nem na fé iria encontrar lenitivo satisfatório para as suas provações e virá a denunciar a hipocrisia da religião oficial (“The Uncalled”) e o silêncio dos céus (“The Mystery”), perante a injustiça racial (“Mare Rerum”). Em “Behind the Arras”, o seu desapontamento para com a religião leva-o a negar a existência de outra vida para além da morte e até a pôr em dúvida a existência de Deus. Ele é assim o primeiro autor negro que se perfila como céptico e agnóstico, quando era tradicional associar aos negros um sentimento de grande fervor religioso, afinal, em boa parte, uma fachada de convencido conformismo.⁴⁴

Aqui, a rematar as duas últimas estrofes, a voz do poeta retoma com determinação a ideia que vem reiterando. A máscara, mostrando o que os negros não são, isto é, ocultando o que eles não podem mostrar ser, funciona como a defesa que os protege. Deixe-se pois que se continue a pensar que se é o que se vê na máscara que se mostra:

Nay let them only see us while
We wear the mask.

Enquanto os brancos viverem num sonho, estarão longe da realidade, o seu desconhecimento do que verdadeiramente somos e sentimos será a nossa protecção. Enquanto eles (*them*) estiverem embrenhados no sonho, não terão o conhecimento integral, o domínio completo sobre o que nós, os que usamos máscara, somos.

Usemos então a máscara!

But let the world dream otherwise,
We wear the mask!

⁴⁴ Cf. Jean Wagner, pp. 123-125.

A máscara esconde-lhes o rosto e os olhos, “It hides our cheeks and shades our eyes”, precisamente os elementos fisionómicos que melhor servem para dar identidade a alguém. Mas se a máscara os protege também os prejudica, porque os anula. Com máscara eles não são reconhecíveis e correm o risco de ficar sem identidade própria, permanecendo invisíveis, como Ralph Ellison bem testemunhará várias décadas depois.

“Sympathy” é outro notável poema de Dunbar, também escrito em inglês normativo, cuja temática merece uma atenção muito particular pela pungente sinceridade com que ali a voz do poeta afirma o seu desespero por se sentir aprisionada, *como um pássaro numa gaiola*, - “*I know what the caged bird feels, alas!*”

Esta declaração de desespero surgirá repetida no primeiro e no último verso das três estrofes que compõem o poema, adensando assim, por reiteração, a dor excruciante daquele desespero. Mas este verso, à medida que vai sendo repetido, regista subtis alterações, que se destacam precisamente por serem pequenas (mas não menores) nuances de uma ideia primordial. Assim, na segunda e na terceira estrofe, a palavra “*what*” será substituída por “*why*”, donde se infere que o poeta está bem ciente da sua circunstância. Ele sabe “o quê” e o “porquê” daquele sentimento de desesperante aprisionamento.

A comparação com o *pássaro engaiolado*, que bate as asas mas não pode voar, tem o poder de nos ajudar a visualizar como se afiguravam intransponíveis as grades das convenções que então manietavam a forma de fazer poesia, não lhe permitindo um *golpe de asa* que a elevasse acima do reduto formal a que estava confinada. O poeta bem arremetia contra essas imposições, mas o que conseguia era ferir-se, sangrar e ter de recuar de volta ao seu lugar, dispondo-se a novo lança com aquela dor em crescendo a latejar nas antigas cicatrizes.

I know why the caged bird beats his wing
Till its blood is red on the cruel bars;
For he must fly back to his perch and cling
When he fain would be on the bough a-swing;
And a pain still throbs in the old, old scars
And they pulse again with a keener sting__
I know why he beats his wing!

O poeta gostaria de poder dar livre curso a maiores ambições poéticas, mas estava refém da tradição e esbarrava de encontro aos preconceitos que a enformavam.

Na terceira e última estrofe vemos que, mesmo ferido, o pássaro não desiste e canta. Mas não é um canto de alegria, é uma veemente súplica para que um dia vença a barreira daquelas grades e, livre, possa então elevar-se a outras alturas, subir bem alto no firmamento, vendo reconhecido o seu merecimento.

I know why the caged bird sings, ah me,
When his wing is bruised and his bosom sore,___
When he beats his bars and would be free;
It is not a carol of joy or glee,
But a prayer that he sends from his heart's deep core,
But a plea, that upward to Heaven he flings___
I know why the caged bird sings!

Neste poema Dunbar afasta-se da imitação dos modelos europeus (da balada romântica de Shelley e dos longos poemas narrativos de Tennyson, seus mentores) e também da tradição da plantação, para nos dar um assomo da sua própria voz poética. As convenções do seu tempo e as exigências do mercado literário tolhiam outros voos, o talento do poeta sentia-se aprisionado, mas ele não deixava de denotar, pontualmente, o que poderia fazer (mais frequentemente) se as condições fossem outras.

Mas, de facto, as circunstâncias eram o que eram e nem Dunbar, o poeta afro-americano mais proeminente do seu tempo, foi capaz de superá-las. E ainda hoje, já após o centenário da sua morte (2006), ele ainda é principalmente conhecido pela forma de poesia tradicional em dialecto, que versou com a notoriedade reconhecida do seu talento, a qual lhe permitiu distinguir-se, nesse mesmo género, dos seus antecessores e inspiradores Joel Chandler Harris, Nelson Page e Irwin Russel.

Enquanto aqueles autores brancos só podem ser citados como modelos do sentimentalismo que se esforçava por perpetuar a tradição da plantação, Dunbar, mesmo dentro desse género tradicional, destaca-se por ter sido insuperável no retrato mais genuíno que nos deu da vida do seu povo, naqueles dias. Se o quadro que um autor como Irwin Russel nos apresenta da vida dos negros é o resultado do olhar de alguém que está de fora e observa o que vê com distanciamento, situando-se num plano diferente do que é observado, Dunbar, escrevendo mais como alguém que também é parte desse plano, a comunidade negra, humaniza as personagens que retrata e dá-lhes assim outra autenticidade. É certo que é uma *autenticidade* que comporta omissões. Ele não tinha um conhecimento do Sul em primeira-mão, ouvira com avidez os relatos que lhe chegaram de familiares seus, sobretudo os de sua mãe, ex-escrava, supostamente expurgados das memórias mais traumatizantes. Mas estudioso como era, e desde sempre interessado na cultura popular e nos seus diferentes dialectos, procurou aprender o mais que pôde com as pequenas comunidades de negros onde viveu ou por onde passou, no Ohio, Kentucky e Maryland, designadamente. O retrato que construiu do Sul e nos legou enferma pois de algumas omissões, frequentemente consideradas graves, bem como de algum distanciamento e idealismo, mas mesmo assim oferece-nos traços de autenticidade

indiscutível, que não é possível encontrarmos nos seus antecessores.

Dunbar preferia a vida calma das pequenas comunidades (do interior, do Sul) à vida agitada da grande cidade (do litoral, do Norte). E dessa vida calma e simples sublinhava o quotidiano da vivência rural, as suas dificuldades e pequenas alegrias: camponeses preocupados com as colheitas, abençoando a vinda da chuva, disputando uma velha égua, ou já dormitando no aconchego da lareira onde lentamente ardia o grande lenho.

Das festas, alegria breve e esporádica daquelas populações, momentos que ele tanto prezava - ao ponto de elas poderem ser tidas por mais frequentes, a julgar pelo cômputo percentual com que surgem no conjunto da sua obra - deixa-nos retratos vivos e enternecedores da agitação desses dias, falando dos preparativos com as comidas, roupas e atavios, e fazendo a descrição dos intervenientes e seus tipos humanos, suas ânsias e quezílias em vislumbres de humor latente. Sobretudo quadras festivas como o Natal, ou o Dia de Acção de Graças (*Thanksgiving Day*) são-nos apresentadas com uma tal riqueza de pormenores, que revelam um entusiasmo sincero e genuíno pelas alegrias que esses momentos de pausa sempre ofereciam.

Os poemas em que Dunbar trata essas temáticas tradicionais têm de ser vistos como mais que meras concessões ao convencionalismo da época. Eles estão pontilhados de momentos de humor contagiante, não forçado, que ele soube captar com genuína mestria e que afluíam como traço distintivo, revelador do modo particular como os negros contornavam a dor da exclusão a que eram remetidos, procurando esquecer as tristezas, *entrando na festa*, (*“laughing to keep them from crying”*).

“The Party” exemplifica bem o uso de temática e forma tradicionais. É um longo poema narrativo, em dialecto, que de imediato prende a nossa atenção, pelo vivo retrato que encena sobre o espaço da festa e os seus intervenientes:

Dey had a gread big pahty down to Tom’s de othah night;
Was I dah? You bet! I nevah in my life see sich a sight;
All de folks f’om fou’ plantations was invited, an’ dey come,
...
Evahbody dressed deir fines’ ___Heish yo’ mouf an’ git away,
Ain’t seen no sich fancy dressin’ sence las’ quah’tly meetin’ day;
Gals all dressed in silks an’ satins, not a wrinkle ner a crease
Eyes a-battin’, teeth a-shinin’, haih breshed back ez slick ez grease;
...
Ef you’d seen ’em wif deir mistus, couldn’t swahed to which was
which.
Men all dressed up in Prince Alberts, swallertails ’u’d tek yo’ bref!
I cain’t tell you nothin’ ’bout it, y’ ought to seen it fu’ yo’se’f.
Who was dah? Now who you askin’? How you ‘spect I gwine to know?
...
Ole man Babah’s house-boy Isaac, brung dat gal, Malindy Jane,
...

My, but Hahvey Jones was jealous! Seemed to stick him lak a tho'n;
But he laughed with Viney Cahteh, tryin' ha'd to not let on,
But a pusson would 'a' noticed f'om de d'rection of his look,

Como nos diz a voz que fala no poema fora uma festa de arromba, como nunca se tinha visto. Veio toda a gente de quatro plantações em redor, todos nas suas melhores fatiotas, as raparigas nos seus vestidos de seda e cetim, cabelos bem escovados e alisados, os homens todos aperaltados à última moda, tudo num brinco que, só visto! E o coloquialismo veiculado pela oralidade do dialecto é depois sublinhado por interpelações próprias do relato vivido duma tal ocorrência. Se eu estive lá? Pois é claro! Nunca na vida vi uma coisa assim... Quem estava lá? E segue-se um relato vivo, detalhando quem lá esteve, os comportamentos e atitudes que tomaram, deixando-se adivinhar até os sentimentos de deslumbramento estampados nos rostos das personagens, ou, num registo mais particular, o ciúme de Hahvey Jones... e o relato lá prossegue com a vitalidade e a imprevisibilidade inerentes ao discurso oral, como por exemplo, quando o contador da história, subitamente, tem de interromper o que estava a contar, porque alguém, de tão atento que estava ao que era contado, quase caía ao chão:

Look out! What's de mattah wif you? Don't be fallin' on de flo';
Ef it's go'n' to 'fect you dat way, I won't tell you nothin' mo'.

...
Cain't you stan' to hyeah about it? ...

Este passo do poema presta-se a que sublinhemos a importância dos aspectos coloquiais aqui presentes, como factores que conferem verosímil naturalidade ao diálogo. Dunbar, que tinha o propósito de trazer para a forma escrita a vitalidade genuína da oralidade dos negros, foi compelido, pelo princípio da verosimilhança, a escrever em dialecto e a respeitar e transcrever as entoações, apartes e interrupções que ocorrem de modo inopinado no discurso oral livre. Ao fazê-lo, estava a respeitar a dignidade própria do falar da gente humilde e correspondia, de resto, ao que Mark Twain pensava sobre este assunto. “Quando no texto literário as personagens estiverem a conversar, a conversa deve soar a conversa, tal como ela ocorreria naturalmente”.⁴⁵

E o poema prossegue, surgindo logo depois, *inevitável*, a crítica à falta de boas maneiras do pregador negro, outro estereótipo convencionalmente glosado nestas circunstâncias. O pregador, neste caso, e em conformidade com certos traços que o estigmatizavam, é apresentado como ensonado e comilão, sem compostura ética,

⁴⁵ *Apud* Fishkin, Shelley F. *et al*, p. 12: “the rules governing literary art...require that when the personages of a tale deal in conversation, the talk shall sound like human talk, and be talk such as human beings would be likely to talk in the given circumstances.”

misturando sagrado e profano com toda a ligeireza na mesma sequência de fala, aqui intercalada na frase entre aspas, a marca significativa do discurso directo, oral:

Wish you'd seed dat colo'ed preachah cleah his th'oat an' bow his head;
One eye shet, an' one eye open, — dis is evah wud he said:
"Lawd, look down in tendah mussy on sich generous hea'ts ez des;
Make us truly thankful, amen. Pass dat possum, ef you please!"
Well, we eat and drunk ouah po'tion, 'twell dah wasn't nothin' lef,

O pregador pede a Deus que abençoe aquela generosa quantidade de comida e acto contínuo atira-se a ela com denunciada sofreguidão, tornando caricata a sequência da sua intervenção, dando razão a que a figura do pregador seja motivo de chacota e justificando assim o estereótipo ali glosado.

Os negros *chegam-lhe bem*, não deixando por mãos alheias o seu bocado, bebem, comem, e ali até havia a tal iguaria a que nunca resistiam, "opossum". Bem, dão tal razia na mesa que ali nada sobra.

A seguir vem a música e a dança, que embora sendo parte essencial de uma boa festança, em qualquer parte, são elementos que aqui invocam, inevitavelmente, a faceta de diversão despreocupada associada ao estereótipo do negro irresponsável. A música soa e logo se esquecem todas as tristezas e dificuldades. Ou, e aqui também se poderia ler em insinuação subliminar, "os negros são volúveis e as suas preocupações passageiras". Tom puxa da rabeca, arranja-se espaço na cabana, só faltando um bom pé de dança para assentar a comidinha. E então é vê-los, dos mais velhos aos mais coxos, todos entram na dança, parecendo ganhar asas:

Tom, he knowed how we'd be feelin', so he had de fiddlah 'roun',
An' he made us cleah de cabin fu' to dance dat suppah down.
...
'Twell de ol'est an' de lamest had to give deir feet a fling.
...
Bless yo' soul, dat music winged'em an' dem people lak to flew.

O momento da dança surge como o culminar de uma já extensa sequência pontilhada de humor, que continuamente nos cativa, pela sensação latente de genuína espontaneidade que a oralidade do texto sublinha e a que a expressão em dialecto confere ainda mais verosimilhança:

Cripple Joe, the ole rheumatic, danced dat flo' f' om side to middle,
Th' owed away his crutch an' hopped it, what's rheumatics 'ginst a
fiddle?

E se Joe (qualquer negro, ali) andava achacado do reumático era vê-lo voltar de cá para lá. Joe pôs a muleta de lado e entrou na dança, mesmo ao pé-coxinho, pois o que

podia o reumático contra a rabeca?

Estas cenas bem-humoradas, resultantes da atitude descontraída tradicionalmente atribuída aos negros e da informalidade própria de um momento de festa, exemplificam o talento de Dunbar para figurar e fixar o comportamento dos negros, em quadros plenos de vivacidade e verosimilhança.

No entanto, uma leitura mais crítica centrar-se-á, preferencialmente, na denúncia de estereótipos preconceituosos, que nestes mesmos passos também podem ser detectados, seja a descontração que convive com a irresponsabilidade, ou a gula, associada a uma estereotipada voracidade (animalesca) dos negros, sobretudo face a certas comidas:

... .. Tom's wife, Mandy, happened on de spot,
To invite us out to suppah—well, we scrambled to the table,
An' I'd lak to tell you 'bout it—what we had—but I ain't able,
Mention jes' a few things,
...
We had wheat bread white ez cotton an' a egg pone jes kike gol'
Hog jole, bilin' hot an' steamin' roasted shoat an' ham sliced cold—
...
Seed dem gread big sweet pertaters, layin' by de possum's side,
Seed dat coon in all his gravy, reckon den you'd up and died!

Mas em defesa de Dunbar ainda aqui se poderia invocar, como nos parece sustentável, embora questionável, que o humor, como é reconhecido, resulta habitualmente de uma postura crítica em relação ao que nos rodeia. Além disso, quando fazemos uma crítica estereotipada, já demasiado glosada, pomos a ridículo não só os visados, como também quem gerou e se alimenta penosamente do estafado estereótipo, por falta de mais imaginação. E, sendo assim, então será legítimo perguntarmo-nos se Dunbar, ao usar este humor, não estará também a ridicularizar, até certo ponto, os leitores brancos que só se compraziam com trivialidades? Dunbar faz humor com os seus apenas em conformidade com os ditames da tradição da plantação ou estará, ao fazê-lo, a despertar também consciências, entre os seus, para atitudes e comportamentos socialmente criticáveis, que têm de ser eles próprios a deixar de os ter, para que os negros deixem de ser razão de chacota convencionada?

Será sempre desaconselhável tentar julgar a intenção última de um autor e ainda mais a de Dunbar, que jogou com a ambivalência, como estratégia, para fazer face à circunstância da política social e editorial do seu tempo e, eventualmente, até por razões complementares de índole própria. O que não devemos deixar de sublinhar no presente contexto é que as notas de humor insertas nos passos que acabámos de comentar, se, por um lado, suavizavam a crítica que o poeta proferia, também ajudavam a fixar o sujeito da

crítica, pela capacidade que o humor tem de inscrever na memória imagens mais duradouras. As consequências daí advindas podem ser tidas por boas ou más, ou ambas as coisas, conforme o relevo que essas imagens exercem no conjunto principal e marginal de leitores, ou em ambos.

Os seus críticos mais severos, aqueles que o acusam de ter colaborado com o opressor, vêm nos seus poemas feitos à moda tradicional em dialecto o ensejo para o vilipendiarem, acusando-o mesmo de ter traído os seus, mediante um jogo de conivências sem remissão. Mas cremos que, por exemplo, um poema como “The Haunted Oak” servirá para refutar ou, pelo menos, pôr em causa julgamento tão definitivo. De facto, este poema, usando a forma da balada tradicional inglesa, não se coíbe de referir, especificamente, a questão dos linchamentos, o que, mesmo no modo relativamente velado como o faz, não era, ao tempo, um acto de cobardia e até exigia uma boa dose de coragem intelectual e desapego para com a integridade física.

“The Haunted Oak” é assim outro exemplo de que Dunbar, quando tratava de aspectos mais duros da vida dos negros, punha de lado os maneirismos (a máscara) do dialecto, facto que se pode entender como uma opção por maior objectividade, através da simplificação do registo de comunicação. No entanto, como uma espécie de contraponto que tornasse a denúncia menos afrontadora, o autor socorria-se então de formas de discurso oblíquo, como é o estratagema aqui exemplificado, em que Dunbar usa, como figura de estilo, a personificação de uma árvore, recurso que lhe serve para atenuar o objecto da crítica. Este carvalho assombrado, na história que aqui nos conta, faz a denúncia dos linchamentos arbitrários que então ocorriam, a pretexto de supostos crimes de violação que seriam cometidos por negros sobre brancas, situação e pretexto que já Ida Wells refutara veementemente.

They’d charged him with the old, old crime.⁴⁶

O poema baseia-se num facto verídico relatado a Dunbar por um velho negro de Howard Town, cujo sobrinho fora falsamente acusado do crime de estupro. Isso acontecera no Alabama, onde uma multidão sedenta de sangue, mentindo, ludibriou o carcereiro, retirou o negro da prisão e, acto contínuo, enforcou-o no ramo de um carvalho, que definhou imediatamente, enquanto os outros ramos continuaram a florescer. A ideia do poema está bem concebida e embora a convicção do protesto esteja de algum modo mitigada pela forma oblíqua como é feita, o poeta consegue imbuir a história com a

⁴⁶ Wagner, Jean, p. 102

atmosfera misteriosa dos raids punitivos perpetrados pelo Ku Klux Klan. Ele vai mesmo ao ponto de indicar como culpados o juiz, o médico e o pastor da congregação local:

Oh, the judge, he wore a mask of black,
And the doctor one of white,
And the minister, with his oldest son,
Was curiously bedight.

De notar que o poeta, ainda que obliquamente, chama cobardes àqueles ilustres cidadãos (necessariamente brancos), quando refere que eles usam máscaras e ornamentos. Não dão pois o rosto aos actos que praticam. Buscam impunidade no anonimato do disfarce em que encobrem a sua identidade que, afinal, toda a gente entrevê. Escondem a vergonha por actos que a sua consciência mal consente e quem os vê, se nenhum rosto percebe, também nada sabe, e assim todos ficam ilibados de tão grande culpa colectiva. O carvalho, em cujo ramo o negro inocente é enforcado, sente remorsos pela colaboração involuntária que prestou, sugerindo que, por comparação, remorsos também sentirão os humanos que foram voluntários participantes do crime ali consumado.

Neste contexto de denúncia da segregação racial e da violência que lhe estava associada, Dunbar mostra-nos como, na economia de palavras de uma só pequena estrofe, é capaz de desferir um ataque contundente, que atinge no âmago o núcleo de cidadãos brancos tidos por serem os mais responsáveis entre a comunidade. A um só tempo, ele desacredita a mentira da justiça, a mentira do humanitarismo da medicina e a mentira da religião dos brancos.

O poema é longo, composto por dezasseis quadras, e não interessará fazermos aqui a sua inteira reprodução, para análise mais exaustiva. Interessará sim, relevar a subtilidade de Dunbar ao usar a figura da personificação da árvore, para lhe permitir acusar, sem afrontar abertamente. As estrofes são simples, com rima esparsa, e a linguagem também é simples, mas crua, à maneira da balada da fronteira, que habitualmente envolvia ocorrências sinistras e cruéis, motivadas por maldições de influências malignas. O expediente de pôr a árvore a lamentar-se da sua participação não desejada no linchamento, com o sequente definhar do ramo onde a vítima fora enforcada, tem a ver com o clima de superstição que se manteve na balada tradicional e coexistia também na cultura negra.

E se é verdade que Dunbar aqui também não faz um protesto enérgico, o poema exerce o seu protesto de uma maneira diferente. A sugestão de poderes sobrenaturais envolvidos na acção, desencadeados pela maldição de um condenado sem culpa formada, e o tom de inelutável lamento do poema têm o efeito de permanecer na mente do leitor de maneira mais impressiva e duradoira do que certamente seria conseguido por uma nota de

protesto aberto:

And never more shall leaves come forth
On the bough that bears the ban;
I am burned with dread, I am dried and dead,
From the curse of a guiltless man.

Gossie H. Hudson⁴⁷ refere que o *Mayor* Brand Whitlock, um branco “progressista” de Toledo, no Ohio, protestou por Dunbar ter usado expressamente, noutra estrofe deste poema, a palavra “inocência”:

“From those who ride fast on our heels
With mind to do him wrong;
They have no care for his innocence,
And the rope they bear is long.”

Dunbar defendeu a escolha dessa palavra porque ela permite sublinhar como é mais forte o nosso sentimento de revolta, quando a injustiça é cometida contra um inocente.

Citamos este episódio porque o protesto deste *Mayor* serve para sublinhar até que ponto o poeta precisava de ser cauteloso na escolha das palavras que incluía nos seus poemas. Afinal, de acordo com as notícias que foram publicadas na imprensa diária, 1.665 negros haviam sido enforcados na década que terminou em 1900. Nesta data, quando também foi publicado este poema, o negro ainda era geralmente olhado como um animal sem alma e com menos inteligência do que um cão.⁴⁸

Ora Paul Laurence Dunbar era prova evidente de que os negros tinham alma e arte tanto quanto os demais seres humanos e, em certas áreas, poderiam até ser particularmente dotados.

“When Malindy Sings” é um dos poemas mais populares de entre os que Dunbar escreveu em dialecto e também neste registo e através de um exemplo como este se pode dizer que o poeta “resgata a lealdade” (que, em nosso entender, sempre manteve) para com a causa dos negros, seus iguais, ao afirmar aqui, com discreto orgulho, a particular capacidade que estes teriam para o canto, para a música. E aqui também é oportuno ver como o poeta é subtil na razão por que usa a forma de dialecto, já que o seu esperado efeito de comicidade irá atenuar (mascarar) a crítica que ele faz a uma mulher branca, o que não estava autorizado a fazer abertamente.⁴⁹

⁴⁷ Cf. http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/a_f/dunbar/oak.htm, 18-10-05.

⁴⁸ Cf. Wagner, Jean, pp. 102-103.

⁴⁹ Braxton, Joanne M., *The Collected Poetry of Paul Laurence Dunbar*, Charlottesville: University Press of Virginia, 1993, citada no site http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/a_f/dunbar/malindy.htm, 18.10.05: “The comic use of dialect in *When Malindy Sings* cuts two ways, masking the speaker’s critique of a white woman he is not free to criticize openly.”

Neste poema, Dunbar faz uma comparação entre uma cantora branca e uma cantora negra, para além de, através dela, celebrar a memória de sua mãe, cantando espirituais, enquanto fazia a lida da casa. Mas, embora esta composição seja entendida como um tributo a sua mãe Matilda, o narrador do poema começa por dirigir-se a uma tal Miss Lucy que, por contraponto, é branca e não é capaz de cantar bem.

Logo a abrir o poema, o narrador descreve o canto de Miss Lucy como “aquele ruído” e pede-lhe que pare com aquilo e que ponha de lado o livro de música. Aconselha-a até a desistir. Para quê estar a insistir se, nem que se esfalfe, jamais conseguirá chegar à leveza de certas notas musicais? Miss Lucy não está naturalmente dotada para um canto doce e leve pois, para isso, é preciso mais do que ser capaz de ler uma pauta, e mesmo isso o narrador não sabe se ela o fará devidamente:

G'way an' quit dat noise, Miss Lucy—
Put dat music book away;
What's de use to keep on tryin'?
Ef you practise twell you're gay...
You ain't got de nachel o'gans
Fu' to make de soun' come right,
You ain't got de tu'ns an' twistin's
Fu' to make it sweet an' light...

Easy 'nough fu' folk to hollah,
Lookin' at de lines an' dots,
When dey ain't no one kin sence it,
An' de chune comes in, in spots.

E assim, recorrendo à ironia, à caricatura, a subentendidos, Dunbar não só põe em causa a alegada presunção de superioridade biológica e intelectual dos brancos, como até insinua a inversão desse pressuposto ao sugerir que Malindy, a cantora negra, é um referente de excelência que Miss Lucy, a cantora branca, nunca alcançará, pois não está naturalmente dotada para tal. Neste passo do poema Dunbar também questiona a suposta vantagem que os brancos teriam em ler livros de música ou saber interpretar uma partitura. É que isso não bastaria para se cantar bem. Para se conseguir música realmente melodiosa, não bastava olhar para aquelas linhas com pintinhas. Para se cantar bem, o melhor era mesmo escutar e aprender com Malindy, com os negros:

When hit comes to raal right singin',
'T ain't no easy thing to do.
... ..
But fu' real melojous music,
... ..
Jes' you stan' an' listen wif me
When Malindy sings.

Com tudo isto, a mensagem geral do poema é o elogio da simplicidade, do que é instintivo e não do que é forçadamente elaborado. Malindy e Miss Lucy personificam esses dois modos diferentes do processo criativo, figurando aqui os negros como naturais, espontâneos e os brancos com estudadamente artificiosos.

Malindy é o sujeito do poema, é uma espécie de presença anunciada que reforça a sua importância por meio da ausência. Ela é uma referência, um horizonte vislumbrado que nunca será alcançado. E, na dificuldade sentida para definir a excelência do seu canto, o narrador recorre então a comparações hiperbólicas, que sugerem o deleite que seria ouvir Malindy cantar. O seu canto é mais mavioso que o de afamadas aves canoras, ele faz calar violinos e põe a um canto uma banda com formação musical:

Ain't you nevah hyeahd Malindy?
... ..
Y' ought to hyeah dat gal a-wa'blin',
Robins, la'ks, an' all dem things,
Heish dey moufs an' hides dey faces
When Malindy sings

Fiddlin' man jes' stop his fiddlin'
... ..
Oh, hit's swetah dan de music
Of an edicated band;

E, chegados à última estrofe, o narrador manda que se deixem de ouvir sons estridentes, latidos de cão, choro de criança, para que se possa escutar o som que agora ecoa por toda a terra, aquele farfalhar de asas de anjos, a voz doce e macia de Malindy, uma canção de *blues*:

Towsah, stop dat ba'kin', hyeah me!
... .. mek dat chile keep still;
Don't you hyeah de echoes callin'
F'om de valley to de hill?
Let me listen, I can hyeah it,
Th'oo de bresh of angels' wings,
Sof' an' sweet, "Swing Low, Sweet Charriot,"
Ez Malindy sings.

E, assim, a estrofe que encerra o poema realça um dos méritos reconhecidos de Dunbar, ter sido ele a estabelecer esta relação próxima entre poesia e música popular nos E.U.A. e, ao fazê-lo, revelar-se um genuíno precursor da Renascença Negra. Dunbar, o poeta afro-americano mais notável da sua geração é, até hoje, principalmente conhecido pela sua poesia em dialecto ao gosto tradicional, que versou com a notoriedade do seu talento e com o benefício da maior popularidade que daí lhe adveio. Mas os temas que tratou, mesmo em dialecto, foram, bastantes vezes, mais que meras concessões ao gosto

estereotipado e às imposições do mercado, composto por leitores brancos. Uma leitura atenta permite detectar, como se evidenciou, as formas subtis que buscou para, de algum modo, contornar os constrangimentos a que estava sujeito como autor negro, na viragem do século XIX para o século XX. As estratégias a que deitou mão, designadamente o humor, a ironia, a caricatura, o dialecto ou recursos estilísticos como a personificação figurada em “The Haunted Oak”, foram conscientemente usados para mascararem mensagens que não podiam ser expostas com maior visibilidade, ao tempo, sob risco de impedirem a afirmação de um autor negro com pressentido talento e legítima ambição.

O dilema de Dunbar, representado pela necessidade de fazer concessões para ser publicado, era afinal o drama de todos os autores negros com aspirações e desejo de viver do que escreviam. Por ser o primeiro “negro puro” de grande talento, essa luta interior foi porventura mais angustiada. Ele tinha sonhos de realização poética e sabia que a comunidade negra também punha nele muitas esperanças. A complexa luta interior que travou prendeu-se com a tentativa, nunca inteiramente conseguida, mas sempre almejada, de conciliar a voz poética de um afro-americano com um público americano maioritariamente branco.

A popularidade que lhe adveio dos poemas em dialecto, em que, em muitos casos, cedeu à imposição do gosto tradicional vigente, tê-lo-á impedido de cultivar mais extensamente outras formas poéticas e outras temáticas. Ele próprio confessou a James Weldon Johnson, em 1906, no preciso ano em que morreu “que tinha continuado a fazer sempre as mesmas coisas, o que o tinha impedido de fazer o que realmente queria.”⁵⁰ Dunbar não especificou o que seriam essas outras coisas que mais gostaria de ter feito, mas podemos presumir pela análise que fizemos, do muito que fez no pouco tempo que viveu, quais seriam essas outras coisas, se também noutro tempo tivesse vivido. E o que ele próprio nos deixou permite que sejamos nós a desdizê-lo. Além da imposição de cultivar a vivência idílica da grande plantação do Sul, o que frequentemente fez com influxos de nova autenticidade, realizou afinal um bom punhado de outras coisas notáveis, pelas quais mais merece ser lembrado. Deixou-nos testemunhos perenes de subtil inconformismo que, precisamente por não serem afrontamento aberto, devem levar-nos a reequacionar o efeito das condições restritivas em que viviam os autores negros com mérito e ambição e os compromissos angustiados a que eram forçados, por razões de sobrevivência e legítimas aspirações a um reconhecimento público.

⁵⁰ “I’ve kept on doing the same things, and doing them no better. I have never gotten to the things I really wanted to do.”- <http://scrptorium.lib.duke.edu/sgo/texts/dunbar2.html>, 07.02.06

Só podemos avaliar devidamente a dimensão do cometimento literário representado pela obra de Dunbar, sobretudo onde ele conseguiu ser mais autêntico, se tivermos uma noção clara e presente dos obstáculos verdadeiramente intimidantes que estavam mobilizados contra os autores negros do seu tempo e do conjunto de constrangimentos que lhes eram colocados por preconceituosas ideias feitas e arreigadas crenças pseudo-científicas, pelas políticas e práticas de discriminação racial, bem como pelas exigências dos editores e leitores brancos.

Sendo assim, hoje já não importará tanto questionar *o que* Dunbar escreveu, mas sim ponderar mais *por que* o fez e considerar atentamente o modo subtil *como* o fez.

Formalmente, é certo que privilegiou a balada tradicional de raiz anglo-saxónica, no compromisso incontornável com um público leitor que, maioritariamente, tinha essa mesma procedência. Mas, mesmo aí, o seu uso do dialecto tem uma consistência que supera o trivial maneirismo dos autores brancos que antes se serviam desse recurso apenas como expediente fácil para fazer rir o público. O propósito de Dunbar, como vimos, embora não inteiramente desligado dessas exigências, procura ir além disso, numa identificação mais próxima com a vivência dos negros e num compromisso latente com os seus anseios, frequentemente denunciados por uma nota de fina ironia e já não apenas de humor fácil, estereotipado.

A utilização da expressão oral na sua poesia acompanha a necessidade que já era sentida de ser dada uma certa regulação formal à espontaneidade oral. Mas Dunbar quer aproveitar o filão de autenticidade que aí existe, excluindo tanto quanto possível a arbitrariedade artificiosa com que a oralidade surgia expressa na poesia dos seus antecessores, nomeadamente os escritores sulistas. E por ter sido capaz de empreender uma maior aproximação a formas de inspiração popular, ele torna-se, verdadeiramente, o primeiro e longamente ansiado porta-voz do seu povo e é o iniciador, na poesia, de uma fusão genuína entre oralidade e forma escrita, que, no caso da cultura negra, atingiu o seu culminar, no século XX, com os escritores da Renascença Negra.

A análise com detalhe que foi feita à obra de Paul L. Dunbar decorre do facto de ela permitir evidenciar, de forma bem elucidativa, todo o conjunto de constrangimentos que condicionavam a produção e publicação da literatura produzida pelos autores negros, de que ele é o primeiro grande exemplo de mérito como poeta. Ele é também dos primeiros a experimentar a angústia do papel dúplice a que eram forçados os autores negros. Dunbar estava compelido a escrever poesia de acordo com um modelo convencionado pela tradição e que implicava juízos depreciativos à sua própria condição de negro, mas essa era

a forma que interessava ao determinante mercado de leitores, branco. A par disso, a crítica americana e os americanos em geral correlacionavam raça com qualidade literária, o que, por sua vez, subentendia o acatamento das normas literárias vigentes. Deste modo, era importante que o autor negro, de que Dunbar é exemplo paradigmático, fosse capaz de produzir textos com qualidade literária, pois isso constituiria evidência da qualidade artística daquilo que era entendido como a própria raça e não só dele, enquanto autor individualmente considerado. Mas a exigência de qualidade que é inerente à produção de um texto literário era aqui agravada por uma tensão adicional angustiante. É que os autores negros precisavam de escrever com evidência de qualidade, mas respeitando estritamente os estereótipos que tornavam uma obra vendável. E fazer isso, mesmo com o pressuposto de estar a agir segundo uma estratégia de início de carreira até se afirmar junto do público leitor, e ir procurando, simultaneamente, minar aqueles convencionalismos preconceituosos, introduzindo as fissuras subliminares possíveis, não evitava que Dunbar se sentisse atormentado pela sensação de estar a ser um “vendido”, malbaratando os interesses dos seus. Tal era a dimensão do dilema experimentado pelos autores negros, tal foi a dimensão do dilema que Dunbar viveu intensamente, consciente do seu mérito e do que dele se esperava, mas achando-se impedido de se expressar mais livremente. Estes constrangimentos seriam continuamente experimentados pelos autores negros das primeiras décadas do século XX, cujos textos o sistema editorial, reiteradamente paternalista, esperava que haveriam de evidenciar e manter uma prevista condição de pressuposta menoridade.

A literatura, que vinha tendo um papel nefasto na divulgação de estereótipos lesivos da imagem dos negros, precisaria de resistir agora, de modo mais determinado, às imposições que a coagiam a tal procedimento. O caminho tendente a uma pertinaz afirmação da dignidade do negro estava apenas iniciado, mas já fora encetado, e pela via literária que antes o vexara. A nova geração de autores negros que se seguiu a Dunbar bem sabia que os textos que conseguissem produzir continuariam a ser aferidos como promitente testemunho da capacidade da sua “raça” e que também teriam de ser sancionados pelas exigências editoriais correspondentes ao gosto de um público maioritariamente branco. Mas eles puderam prosseguir essa afirmação de capacidade, com orgulho cada vez mais determinado, também porque os modelos tradicionais associados à *gentility*⁵¹, à tradição da plantação, tinham já sido glosados até à exaustão, não havendo

⁵¹ No seu ensaio *The Genteel Tradition in American Philosophy*, datado de 1910, George Santayana refere o que considerava ser uma clivagem fundamental na cultura americana: “the American Will inhabits the Sky-

mais cultores do género e mostrando-se agora o mercado literário propenso a apostar cada vez mais no negro, como factor de novidade. O “exotismo e o primitivismo”, então associados à cultura negra, eram elementos portadores de novidade, que editores e público vieram a favorecer, pois eles potenciavam um influxo de inovação criativa, manifestamente necessário à revitalização da produção artística e literária, após a viragem do século.

O “negro estava cada vez mais na moda”⁵² e era isso que ia vender-se. Assim, ainda que não pelas melhores razões, ao menos inicialmente, tal facto permitiu, desde logo, que os novos autores negros tivessem uma maior exposição, embora sobre eles também continuasse a ser exercida a tentativa de os sujeitar à temática do exotismo, faceta com conotações implicitamente depreciativas, mas que era a mais apelativa para o mercado livreiro. E se esse reforçado apelo à cultura negra mantinha aspectos que os autores teriam de procurar contornar, tal apelo também lhes conferia maior confiança para defenderem, com renovado orgulho, o património de raiz popular que dava identidade genuína ao seu povo.

A nova geração de poetas negros continuava ciente de que o seu público leitor era maioritariamente branco, pelo que, enquanto autores negros, teriam de continuar a debater-se com o dilema da imagem que deveriam dar do negro. Um ser por inteiro, com virtudes e defeitos? Um ser convencionado, pleno de virtudes, que ajudasse a contrariar o estereótipo pejorativo? Ou o ser estereotipado, em conformidade com as expectativas do mercado, sabendo-se que a imagem que mais vendia era também a que mais o depreciava? Diferentes autores buscaram diferentes soluções e compromissos para este dilema e, ainda que sujeitos a uma continuada discriminação, todos sentiam *que era chegada a hora* e que havia agora condições para reivindicarem, de modo mais determinado, o reconhecimento de dignidade humana e intelectual, afirmado pelo valor da sua cultura que, sendo ainda tida por exótica, marginal, era necessariamente parte do todo maior com que convivía.

Dunbar precisara de recorrer a máscaras, a insinuações, a denúncias veladas e oblíquas, a uma “miríade de subtilezas”, para deixar entrever o que, de outro modo, podia ofender. A nova geração de autores negros que se lhe seguiu, perante a avidez do mercado

scrapers; the American Intellect inhabits the colonial mansion”. A América era um país jovem, viril, virado para o futuro, mas a cultura literária permanecia ligada aos convencionalismos do passado, a uma sentimentalidade *feminina* desfasada no tempo, refugiava-se no academismo representado por valores e formas tradicionais e cultivava uma atitude elitista distanciada de quaisquer problemas sociais.

⁵² Glosando, em antecipação, o título e o conteúdo de conhecido artigo que virá a ser escrito por L. Hughes, “When The Negro Was in Vogue” em análise ao período da *Harlem Renaissance*, cf. The Heath Anthology of American Literature, ed. Paul Lauter, pp. 1620-1627, vol 2, 4ª edição, 2002.

para com a novidade representada pelo “exotismo” dos negros, veio a poder expressar a sua identidade cultural com menos receio ou vergonha e até com orgulho, mas a sutileza e a contenção mantiveram-se necessárias, designadamente no comedimento de expressão e na menor extensão ou até omissão no tratamento de temas que poderiam melindrar o grande público leitor. Apesar disso, o julgamento racista de parte da *intelligentsia* americana de então foi levado a ponderar a relação simplista em que equacionava raça com qualidade e a considerar que o influxo distinto e inovador trazido pelos negros fazia deles parte integrante do lastro híbrido que é o todo da cultura americana. Tal como os autores negros reivindicariam, eles também eram a América!

O reconhecimento dessa evidência é assim um tributo que também deve ser prestado à qualidade da poesia produzida pelos autores negros, tomando-se Dunbar como o primeiro referente dessa intentada assimilação *inter-pares*. Por isso, pela evidência de qualidade do seu mérito poético e pelo conjunto de preocupações e dilemas com que se debateu, Paul Laurence Dunbar é justamente considerado o autor mais proeminente da sua geração e a sua obra, nos seus cometimentos e omissões, é aqui tomada como o melhor exemplo das angústias de um tempo esgotado pela tradição, mas que já buscava caminhos novos, a que a cultura negra daria um importante quinhão de inovação integradora e que ele próprio já ousara, timidamente, enunciar. O desejo de afirmação de criatividade por parte dos autores negros e, com isso, da qualidade humana de toda a comunidade afro-americana, foi anseio que se entreviu no legado poético de Paul L. Dunbar. Tal anseio, de resto, já vinha sendo acalentado por outros e proposto, até de modo mais incontido, por Frederick Douglass, designadamente.

Frederick Douglass, falecera em 1895, tendo-lhe Dunbar prestado tributo público através de um poema que lhe dedicou em 1896 e que teve por título o próprio nome daquele respeitado orador abolicionista. O que Dunbar ali testemunha é o reconhecimento do valor e coragem daquela voz poderosa e destemida que continuava a fazer-se ouvir incutindo esperança e confiança à “raça” negra, instilando-lhe ambição, perseverança, não cedência, mesmo em tempos de servidão:

... When Bondage held her bleeding in the dust,
He raised her up and whispered, “Hope and Trust.”
For her his voice, a fearless clarion rung
That broke in warning on the ears of men;
... Oh, Douglass, thou hast passed beyond the shore,

But still thy voice is ringing o'er the gale.
Thou'st taught thy race how high her hopes may soar,
And bade her seek the heights, nor faint, nor fail.⁵³

Este referido anseio de reconhecimento da capacidade criativa e da qualidade humana dos negros será prosseguido depois, como uma espécie de missão ou função da literatura, assumida de modo cada vez mais determinado pelos autores negros das primeiras décadas do século XX, cujos contributos individuais, nas diversas formas de arte, deram forma à realização colectiva que veio a designar-se por Renascença Negra ou Renascença de Harlem.⁵⁴

⁵³ Poema incluído em *Lyrics of Lowly Life*, de Paul Laurence Dunbar.

⁵⁴ Expressões portuguesas correspondentes a *New Negro Renaissance*, *Modern Negro Renaissance* ou *Harlem Renaissance*. Em ocorrências futuras, neste texto, este movimento ou momento cultural, será preferencialmente referido pela expressão em língua portuguesa “Renascença de Harlem”, na sua notação por extenso e, quando referido de forma abreviada, será designado apenas por *H.R.*, isto é, as duas primeiras letras das duas palavras desta expressão na sua forma original, em inglês.



Lois Mailou Jones
The Ascent of Ethiopia, 1932
 Milwaukee Art Museum, Purchase, African-American Art Acquisition Fund,
 matching funds from Suzanne and Richard Pieper, with additional support
 from Arthur and Dorothy Nelle Sanders

Capítulo III

A Renascença de Harlem - Reavaliações Críticas: Busca e Afirmação de Dignidade pela Criatividade.

Não cabe no âmbito deste trabalho fazermos uma análise exaustiva do que foi este momento de grande criatividade por parte dos autores afro-americanos dos anos vinte do século passado. Mas importa que consideremos aqui os propósitos essenciais que estiveram na base do assomo de criatividade e afirmação cultural que então se verificou por parte da comunidade afro-americana, o que faremos com recurso a críticos literários de referência que estudaram este momento cultural, bem como aos interventores que tiveram uma acção mais consequente e ainda às circunstâncias que permitiram ou até propiciaram a existência deste “fenómeno cultural”, assim designado atendendo ao conjunto extraordinário e sem precedentes de realizações artísticas de autores negros que então despontaram ou se afirmaram e cujas obras puderam ser divulgadas no *mainstream* americano dessa mesma época.

Uma das dificuldades habituais na análise de acontecimentos culturais é a tentação usual de se fazer a sua delimitação espacial e temporal, a partir da designação que se convencionou atribuir a esses mesmos acontecimentos. Neste caso, Harlem, enquanto espaço físico, é o famoso bairro de Nova Iorque para onde então todos convergiam, brancos e negros, por razões diversas. Aquele era o *locus* da grande cidade onde era possível o contacto directo com o fervilhar de vitalidade criativa que ali se experimentava, mas os escritores da *H. R.* não se circunscreveram, naturalmente, aos que ali permaneciam. Ser de Harlem era, sobretudo, um estado de espírito que transvazava os limites daquele reduto geográfico. A identificação com Harlem decorria, isso sim, de se partilhar o desejo de afirmação ou fruição de uma cultura própria que ali, literalmente, se vivia. Por outro lado, este momento cultural tem uma dimensão temporal geralmente reportada às datas de 1919 a 1929, como sendo o seu período de maior fulgor, mas há contributos importantes

anteriores a esse período, como os do controverso Marcus Garvey,⁵⁵ de Frederick Douglass ou Paul L. Dunbar, cada um a seu modo, bem como efeitos e influências que é possível atribuir aos autores deste período e que vão muito para além dos anos trinta, até aos anos sessenta, influenciando os movimentos cívicos de então, ou chegando mesmo até à nossa contemporaneidade, pela fonte de inspiração que continuaram a ser alguns dos seus autores mais distintos, como foi o caso de Langston Hughes, com influências sucessivamente reconhecidas em Ralph Ellison, Toni Morrison, Alice Walker ou, fora do espaço americano, o nigeriano Chinua Achebe e até mesmo o *nosso* Luandino Vieira,⁵⁶ entre outros.

Como qualquer movimento cultural complexo em que os diversos intervenientes interagem e aprendem uns com os outros, a *H.R.* deve ser vista, antes de mais, como uma série de acontecimentos inter-relacionados que irão repercutir até à actualidade os ecos dos seus efeitos nas diferentes formas de arte, na música, na pintura, na literatura, onde a qualidade patenteada na obra de um punhado alargado de autores negros viria a distinguir também, até certo ponto e, a seu tempo, toda a comunidade de que eles eram parte integrante. Os numerosos estudos sobre a *H.R.* de que agora dispomos, sobretudo a partir dos anos setenta, sublinham sempre a complexidade deste período cultural que envolveu variadíssimos aspectos de interacção artística, sociocultural e económica. Assim, a par do contributo individual dos autores negros mais notáveis de então, importa ter presente a dinâmica das relações que se estabeleceram entre editores e escritores brancos com autores negros, não para se aduzirem explicações definitivas a partir dessa cooperação, mas para se sopesar o valor conjugado das diferentes participações. De importantes autores negros como W.E.B. Du Bois, Alain Locke, Claude McKay, James Weldon Johnson, Jean Toomer, Countee Cullen, Langston Hughes, Zora Neale Hurston ou Sterling Brown, mas também de distintos escritores não-negros que se sentiram atraídos pelos temas, imagens e

⁵⁵ Marcus Garvey afro-americano oriundo do Caribe que em 1914 fundou a UNIA (United Negro Improvement Association) e a ACL (African Communities League). A missão internacional destes grupos era unir todos os povos africanos e levar os africanos a terem um papel activo na sua própria educação. Dado a acções espectaculares de propaganda como foram os desfiles públicos que organizou quando celebrava as convenções anuais da UNIA (como aconteceu de 1920 a 1926) era considerado um visionário controverso. Fundou uma Companhia Marítima (*The Black Star Line Steamship Corporation*) que após várias colectas públicas para angariação de fundos nunca funcionou, mas cujo plano ambicioso era estabelecer intercâmbio comercial entre as comunidades africanas dispersas pelo mundo e eventualmente viabilizar um projecto de retorno massivo dos negros a África. Pelo entusiasmo que suscitaram as suas acções pode dizer-se que ele organizou até então o maior movimento internacional de negros e a sua influência ainda pôde ser vista nas marchas pelos direitos cívicos de 1960 e na génese do movimento *Black Power* dos anos 1970. Cf. Hardy P. Stephen *et al.*, pp. 27-32.

⁵⁶ Cf. *De Rios Velhos e Guerreiros, I O Livro dos Rios*, Editorial Caminho, Lisboa, 2006. (“A retribute to Langston Hughes”), conforme consta expressamente na sua Dedicatória.

ideias tratadas e debatidas no período do *New Negro*, Eugene O’Neil, Carl Van Vechten ou Du Bose Hayward, entre outros. Assim, os autores negros dos anos vinte geraram a sua criatividade numa atmosfera que foi compartilhada e até certo ponto patrocinada por outros com quem, conjuntamente, experimentavam o pulsar e o aliciante daquela complexa vivência histórico-cultural. E é precisamente este conagraamento de participações e de interesses diversos aquilo que faz da *H.R.* um período de grande complexidade e também de interesse cultural com permanente actualidade.

Na verdade, poucos momentos da história da literatura americana têm sido tão amplamente evocados, reavaliados ou reexaminados como o período de intensa criatividade artística e literária dos autores negros americanos dos anos vinte a que se chamou Renascença Negra ou Renascença de Harlem. E uma vez que essas reavaliações nem sempre são uniformes na postura crítica que assumem, não são coincidentes nas teses que defendem e representam por vezes apreciações divergentes quanto à importância atribuída a este momento cultural ou ao contributo dos seus vários intervenientes, convirá que façamos desde já uma referência sumária, tanto quanto possível, ao conteúdo de algumas das análises críticas de autores de referência que sobre a Renascença de Harlem é possível consultar.

A primeira de tais reavaliações foi a publicação em 1971 de *The Harlem Renaissance* de Nathan Huggins.⁵⁷ Neste estudo, este autor emite juízos críticos tendencialmente negativos sobre este período, que vieram a ser considerados controversos. Huggins fez a primeira avaliação crítica sobre os escritores da *H. R.* e do impacto que tiveram as forças sociais e culturais que convergiram em Harlem nos anos vinte. Mas, ao mesmo tempo que registou os méritos duradouros da notoriedade obtida pela *H.R.* para com as gerações vindouras, Huggins criticou os seus escritores por, alegadamente, não terem estado suficientemente seguros do valor das formas de expressão da sua própria cultura – particularmente da música – e do contributo daquelas na criação da arte americana deste período. Para Huggins o esforço criativo feito pelos autores negros fora mais uma imitação daquilo que faziam os autores brancos do que a manifestação de uma expressão própria que afirmasse uma identidade cultural negra independente.

Pouco tempo após este estudo crítico de Huggins, logo em 1972, foi publicada uma colecção de ensaios intitulada *Harlem Renaissance Remembered* editada por Arna Bontemps.⁵⁸ Nesta visita ao passado que o próprio Bontemps vivenciara enquanto

⁵⁷ Nathan Huggins, *The Harlem Renaissance*, New York: Oxford University Press, 1971.

⁵⁸ Arna Bontemps, ed., *Harlem Renaissance Remembered*, New York: Oxford University Press, 1971.

participante directo deste movimento cultural, ele e outros analistas deste período tentaram recapturar o estado de espírito, o sentimento prevalecente e o impacto da *Renascença Negra*: a excitação que aquele momento gerou, a promessa que ele representou para os escritores negros debutantes e a gratificante sensação que ela deixou em quantos nela participaram, incluindo ele próprio.

A publicação em 1974 de *Studies in Literary Imagination* ⁵⁹ editada por Victor A. Kramer representa um novo olhar crítico sobre este momento cultural. Esta colecção de estudos, em vez de nos transmitir uma impressão de algo vivido em primeira mão, como fizera Bontemps, procurou antes fazer uma abordagem com maior rigor académico, equacionando em simultâneo o contexto situacional e a produção individual, as grandes questões teóricas, o exame das tendências artísticas da época e o trabalho de autores específicos. O que é mais relevante neste novo conjunto de estudos é a importância que ali se passou a atribuir à inter-relação entre brancos e negros e à dinâmica de cooperação que se verificou existir entre escritores negros e seus patronos brancos. E, ao contrário do que Huggins havia feito, este estudo não faz o julgamento de uma época, não emite juízos de valor, procura antes explorar – independentemente dos méritos ou deméritos revelados – a natureza desses relacionamentos.

Por sua vez, o estudo sobre a Renascença de Harlem feito por David Levering Lewis em 1981, *When Harlem Was In Vogue*, ⁶⁰ é um retrato vivo dos lugares e das pessoas que viviam ou afluíam a Harlem, com registos de enquadramento histórico, com referência aos estratos sociais e políticos que ali coabitavam e às forças culturais que convergiram em Harlem nos anos vinte para criarem o solo fértil da produção artística e literária que ali germinou. Tal como Huggins o fizera, Lewis também considerou que a *H.R.* fora um relativo fiasco – não porque esta não tivesse conseguido gerar uma notada integridade artística, mas devido à manifesta ingenuidade dos seus participantes relativamente às possibilidades de eles próprios virem a efectuar uma mudança completa nas atitudes do público americano acerca dos negros, quer durante quer após a Renascença de Harlem. O modo exaustivo como Lewis analisa os aspectos sociais e históricos deste período, a despeito das conclusões de insucesso a que chega, revela bem que este momento de intensa actividade literária motivou aturado estudo mesmo para quem teve de se cingir às fontes históricas e biográficas existentes, para elaboração das suas teses críticas.

Em 1985, uma conferência sobre a Renascença de Harlem patrocinada pela *NEH*,

⁵⁹ *Studies in Literary Imagination*. Georgia State University, Atlanta, Georgia, 1974.

⁶⁰ David Levering Lewis. *When Harlem Was In Vogue*, New York, Alfred A. Knopf, Inc., 1981.

National Endowment for the Humanities, e designada “*Heritage: A Reappraisal of The Harlem Renaissance*” veio a constituir a base de trabalho de outro conjunto de ensaios de reflexão denominado *The Harlem Renaissance: Revaluations*, editado em 1989 por Amritjit Singh, William Shiver e Stanley Brodwin.⁶¹ Este estudo assumiu nova postura na análise que fez da *H. R.* ao procurar relacionar o impacto específico que este movimento cultural dos anos vinte teve na *revolução cultural* dos anos sessenta na América. Os três editores destes ensaios defenderam que muito havia a ganhar se analisássemos em nova perspectiva os trabalhos vindos do interior de um movimento cultural que, por várias formas, era precursor dos esforços para uma tomada de consciência pelos negros dos seus direitos cívicos, como veio a ocorrer nos anos sessenta.

Em 1987, Victor A. Kramer editou um novo estudo sobre a *H. R.*, *The Harlem Renaissance Re-examined*.⁶² Aqui este autor retoma e expande a análise que já havia feito em 1974, no seu conjunto de ensaios *Studies in the Literary Imagination*, sobre as tendências estéticas e sobre a complexidade das relações entre escritores brancos e negros, neste período, acrescentando-lhe ainda um exame minucioso sobre o papel então desempenhado pelas mulheres, através dos seus contributos artísticos. Esta última obra veio a ser reeditada em 1997 e nessa reedição Kramer aditou alguns ensaios relativos a patrocínios que haviam sido estabelecidos no período da *H. R.*, às condições do mercado literário e ao papel de escritores anteriormente mais ignorados como Rudolph Fischer e até Zora Neale Hurston.

Também em 1987, Houston Baker, em *Modernism and the Harlem Renaissance*⁶³ procurou esclarecer a ligação, nem sempre bem percebida, entre o trabalho dos autores da *H. R.* e o modernismo (*High Modernism*), que veio a influenciar outros escritores americanos do início do século vinte. Argumentando apaixonadamente contra a tentativa de se poder considerar a Renascença de Harlem como um fracasso, sob quaisquer condições, Baker afirma aqui que o trabalho dos escritores da *H. R.* é algo distinto e que não decorre de impulsos modernistas do tipo europeu. Para Houston os escritores da *H. R.* são a expressão de um modernismo afro-americano com características particulares patenteadas tanto na manipulação artística dos estereótipos (*the “mastery of form”*) como na sua substituição radical (*the “deformation of mastery”*). Este projecto dual de domínio e deformação – *mastery and deformation* – consubstanciava-se em formas distintas de

⁶¹ Cf. Amritjit Singh, William S. Shiver e Stanley Brodwin, editores, Introduction, p. xi, *The Harlem Renaissance Revaluations*, New York, Garland, 1989.

⁶² Victor A. Kramer, ed. *The Harlem Renaissance Re-examined*, New York, Whiston Publishing Co., 1987.

⁶³ Houston A. Baker, Jr. *Modernism and the Harlem Renaissance*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1987.

modernismo, cujas características se detectavam nos textos dos escritores negros da *H. R.* e que, de acordo com Baker, tinham continuado a existir desde então na literatura afro-americana, numa ou noutra daquelas duas formas de manipulação.

Em 1995 George Hutchinson com a publicação da sua conhecida obra *Harlem Renaissance in Black and White*⁶⁴ retoma o interesse inicialmente manifestado por Nathan Huggins no estudo da relação entre escritores brancos e negros durante a Renascença de Harlem. Contudo, desta vez, Hutchinson demonstra-nos através de uma pesquisa exaustiva e convincente que existiu uma relação de interdependência e não de imitação entre os intelectuais negros e brancos dos anos vinte. E em vez de lamentar que os autores da *H. R.* não tivessem sido capazes de adoptar os postulados do influente modernismo europeu ou de celebrar o desejo que teriam de dar forma a um modernismo afro-americano muito próprio, Hutchinson torna patente que os intelectuais negros da *H. R.* ajudaram a dar forma – através do que escreveram e das relações que estabeleceram com os intelectuais brancos da Nova Iorque de então – ao “modernismo americano” caracterizado por pragmatismo, envolvendo pluralismo e nacionalismo cultural. Para Hutchinson os trabalhos produzidos pelos autores da *H. R.* não devem pois ser considerados produção étnica de âmbito marginal a ser colocada numa categoria separada de modernismo, mas serem antes vistos como componente necessária e integral do modernismo americano, que também emergiu, como o europeu, no princípio do século XX. A reedição, logo em 1997, desta obra de Hutchinson, atesta uma vez mais a continuada atenção que o estudo da *Harlem Renaissance* concita.

Considerando a reiterada evocação e as constantes análises feitas à *H. R.* nestas últimas décadas, designadamente desde 1971 com Nathan Huggins, a 1997 com G. Hutchinson, e mais recentemente G. Fabre, 2001⁶⁵, por exemplo, somos forçados a interrogar-nos sobre as razões que fazem com que a Renascença de Harlem mereça este tipo de renovado interesse e reavaliação. A persistência deste desejo de análise retrospectiva à *H. R.* significa, por si mesmo, a importância que este momento literário e cultural teve nos anos vinte e o que ainda será mais relevante, a importância que mantém como símbolo da história da cultura americana que, no seu todo, suscita permanentes

⁶⁴ George Hutchinson. *The Harlem Renaissance in Black and White*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1995.

⁶⁵ A análise retrospectiva então feita por Geneviève Fabre *et. al.* à *H. R.* compõe-se de um conjunto de ensaios de diversos autores, onde se apresenta Harlem como o eixo centrípeto para onde tudo convergia, gerando-se ali, contudo, uma aglutinação que veio a esbater participações importantes de alguns protagonistas como, por exemplo, da cantora de *blues* e de *jazz* Ethel Waters (tão justamente apreciada por L. Hughes) ou do realizador de cinema afro-americano Oscar Micheaux (que realizou quarenta e quatro longas-metragens entre 1919 e 1948, refutando no *écran* as visões estereotipadas que recorrentemente rebaixavam os negros), cujos contributos pessoais se tornava imperioso tornar mais inclusivos, menos centrípetos.

reavaliações. Por sua vez, os editores e autores destas avaliações à Renascença de Harlem designam habitualmente um conjunto de razões que justificam a continuada atenção que a *H. R.* tem merecido, a saber: a necessidade que sentem de reavaliarem a acção dos factores sociais e históricos que contribuíram para que tudo tenha acontecido no momento em que ocorreu e não noutra. Contam-se entre esses factores uma importante atracção estética, uma valorização das artes a nível social, o valor do próprio património imobiliário de Harlem, o desejo de igualdade e independência manifestado pelos soldados negros regressados da Grande Guerra, a migração massiva dos negros das plantações do Sul para o Norte urbano, para Harlem, um sentimento de culpa puritano entre muitos americanos brancos da classe média relativamente à situação dos negros na América, a decisiva ajuda de editores brancos também eles interessados em explorar o estereótipo do negro espontâneo e divertido, a *novidade* que o negro ainda representava para o público leitor numa economia em desafogo e numa sociedade que desejava “viver a vida” que, afinal, podia terminar abruptamente como a guerra na Europa tão dramaticamente mostrara.

Os críticos literários que têm elaborado estas evocações e reavaliações do que foi a Renascença de Harlem também têm procurado entender o modo como as artes ofereceram possibilidades, mas também limitações, na dinâmica das relações que então se estabeleceram entre brancos e negros. Assim, entre as razões suplementares que motivam estes estudos podem aduzir-se ainda o desejo de se chegar a uma compreensão plena do que se passou em Harlem, enquanto lugar onde os brancos exploraram o culto do “ser primitivo” que viam no negro; ou o desejo de se entender melhor os métodos para utilização da arte ao serviço de uma causa, ou como se realizaram eventos mundanos, concursos literários, com funções promocionais, em favor dos jovens autores negros, ou quais haviam sido as exigências de patrocinadores, patronos e editores para com os autores negros e qual o grau de independência que era possível estes manterem relativamente àqueles, quais as estratégias subjacentes aos processos de escrita, quais os temas mais versados e a personalidade dos escritores e poetas individualmente considerados; ou também o propósito de se estudarem os textos deste período como manifestação de possíveis sentidos mais profundos mas dissimulados, ainda à espera de serem detectados ou, finalmente, para se estudar este período enquanto momento histórico-literário que conviveu com uma particular agitação social e política e surge providencialmente encaixado entre o fim da Grande Guerra e o eclodir da Grande Depressão, embora esta limitação temporal mais restrita possa ser imediatamente contraposta por um período de influências mais abrangente.

Todos estes motivos são razões válidas para o estudo da Renascença de Harlem e, de uma forma ou outra, inspiraram o surto de reavaliações críticas a que fizemos breve referência. Mas a importância da *H.R.* transcende esta espécie de listagem de motivações. O que deve ser considerado o significado de maior alcance a reter das análises destes críticos literários e das questões formuladas pelos participantes na Renascença de Harlem, enquanto acontecimento literário e artístico da sociedade americana, é que ela foi – quer se admita isso de forma ingénua ou não – um momento em que se acreditou que as diversas formas de arte, e não razões mais usuais de ordem económica, de estratégia política ou de retórica constitucional, eram um meio efectivo através do qual a acção individual de autores com reconhecido talento criativo levaria a mudanças no plano social.

Para os negros americanos dos anos vinte esta crença na possibilidade de mudança através da arte, com a afirmação do valor de uma cultura própria, representou um maior afastamento ideológico das teses de assimilação do tipo das que eram propostas por Booker T. Washington. Este foi o momento em que a teoria do valor da arte dos negros, como veículo de promoção da “raça”, tal como era proposta por Du Bois, ganhou pleno sentido. Este foi o momento em que Alain Locke, com a autoridade de líder que lhe era reconhecida, incentivou os jovens artistas negros a usarem mais as suas capacidades intelectuais e a recorrerem menos a elementos circunstanciais ligados a pretensos “exotismos”, para conseguirem granjear respeito social. E para pessoas que só estavam separadas da vigência da escravatura por duas gerações e cuja capacidade de pensar era então a mais depreciada, a crença na possibilidade de conseguirem aceitação social através do reconhecimento do valor das suas realizações estéticas representou uma importante reorientação em termos de personalidade e atitude de confiança para afirmação de igualdade.

Através de convites a autores afro-americanos para que participassem em eventos culturais onde eram apresentados a editores, a patronos e escritores brancos, as revistas *Crisis* e *Opportunity*, tendo Du Bois, Charles S. Johnson e Alain Locke como seus editores, respectivamente, encorajaram e premiaram as realizações artísticas literárias que, pela qualidade que ali lhes era *certificada*, representavam um serviço em prol da liberdade, do respeito próprio e do orgulho da “raça”. E quer se acreditasse de modo ingénua ou não no poder da arte da escrita, o que é facto é que por algum tempo a pena foi a espada nessa longa luta para se alcançar uma maior auto-afirmação do valor cultural dos negros americanos. E a produção criativa, em quantidade e qualidade, de tantos escritores negros que convergiram para Harlem nos anos vinte, mostra-nos que o desafio daqueles editores

proposto nestas revistas – a remissão da condição de menoridade atribuída aos afro-americanos, através da criatividade e da capacidade de liderança a patentear por uma pequena elite de negros, os “*Talented Tenth*”⁶⁶, com que Du Bois contava – veio a ser correspondido pelos jovens escritores afro-americanos no seu desejo de afirmação e de uma expressão artística própria. Langston Hughes, Zora N. Hurston, Countee Cullen ou Arna Bontemps referiram com entusiasmo o poema, a história, o ensaio, a peça que se tornou no seu bilhete de ingresso naquela corporação da arte dos anos 20 sediada em Harlem. A legitimação da capacidade artística individual como via indirecta para se conseguirem mudanças sociais foi pois a grande magia e magnetismo do que aconteceu então em Harlem, que assim se tornou na *Meca* almejada pelos autores negros americanos e de outras procedências como Claude McKay, imigrado da Jamaica. Houve certamente alguma inocência neste entusiasmo e neste modo de pensar e houve, além disso, algum desacordo debilitador quanto ao que essa arte deveria ser e tratar, mas todos os escritores da Renascença de Harlem estiveram de acordo, em certo momento, que a arte era uma via para se iniciar a ansiada mudança. O “*New Negro*”, de acordo com Alain Locke, haveria de ser encontrado no interior das páginas dos poemas, contos, peças, pinturas e esculturas referidas e coligidas na sua agora famosa antologia *The New Negro*.⁶⁷

Há quem tenha desvalorizado o impacto conseguido pelos autores da *H. R.*, como o fizeram N. Huggins ou David L. Lewis, entre outros.⁶⁸ Mas saber até que ponto é que estes autores conseguiram realizar os objectivos a que se haviam proposto nos anos vinte não é agora a grande questão na aferição da importância cultural deste momento. O que é verdadeiramente importante é a fé inabalável, contagiante, por estes autores manifestada, a convicção de que estavam empenhados numa transformação social, de facto, através da arte que produziam.

O primado das artes na vanguarda que buscava mudança teve a duração que teve nos anos vinte, por um conjunto variado de razões em que se incluirão a própria redução progressiva do caudal criativo inicial por parte dos autores negros e outras causas mais gerais como as dificuldades económicas que se reflectiram no mercado da arte, na decorrência do início da Grande Depressão em 1929. Mas independentemente dessa duração mais restrita, de extensão questionável, o que permanece é o facto de os escritores

⁶⁶ Cf. W.E.B. Du Bois “The Talented Tenth”, from the *Negro Problem: A Series of Articles by Representative Negroes of To-day*, New York, James Pott and Company, Sept. 1903.

⁶⁷ Alain Locke, ed. *The New Negro*, New York, Atheneum, 1925.

⁶⁸ Considerar também Harold Cruse, *The Crisis of the Negro Intellectual*, New York, Apollo, 1968; Robert Allen, *Black Awakening in Capitalist America: An Analytic History*, Garden City, NY, Doubleday, 1969.

negros e intelectuais de Harlem terem assumido que o que estavam a fazer era criar, para eles mesmos, uma nova definição cultural e política, através do seu engajamento de expressão artística. Além disso, a arte dos autores da Renascença de Harlem não originou apenas a formação e afirmação da consciência cultural dos negros americanos nos anos vinte. A vitalidade artística e a actividade da *H. R.* foram também uma via para que *outros* americanos pudessem ver o mundo de modo diferente, gerando-se então, mesmo que de modo breve, um patamar de cooperação e uma visão de harmonia racial. Deste modo, também para a *intelligentsia* branca, genuinamente interessada, mesmo que um tanto condescendente ou paternalista para com as realizações artísticas dos autores negros, a actividade criativa da *H. R.* foi para eles igualmente revigorante e convidativa. Aqueles que estavam simplesmente atraídos por aquilo que os críticos designaram por “culto do primitivo” e desejo de exotismo, esses também encontraram na arte dos autores negros de então, mesmo que isso seja irónico, a sensação que ali buscavam. O culto religioso sem grande convicção, um patriotismo meramente formal ou até mesmo o sucesso material não os entusiasmavam da mesma maneira que agora a vitalidade da arte em Harlem era capaz de o fazer. Parecia que ali, nos anos vinte, as diversas formas de arte tinham sido imbuídas de uma energia contagiante e transformadora. E, embora a postura *rebelde* de muitos brancos em Harlem pudesse ser suspeita por serem eles para ali atraídos em busca de “primitivismo” e “exotismo”, as artes eram apesar disso a área onde essa *rebeldia* se podia manifestar – e não por razões essencialmente políticas, de negócios ou outras ligadas a áreas de interesses que eles tivessem explorado antes. Em Harlem, nos anos 1920, a literatura, a música, a pintura, o teatro, eram a razão principal daquele fervilhar de actividade e tanto americanos negros como brancos eram atraídos àquele lugar onde a arte se figurava como o veículo de mudança. Para os negros, o espaço físico e intelectual de Harlem oferecia a possibilidade de auto-redefinição e equalização, e para os brancos, mesmo que muitos não o tenham entendido de pronto, esse mesmo espaço oferecia também ensejo de auto-reavaliação da sua identidade, além de novas possibilidades de ocupação intelectual, de investimento económico e diversão.

Dar esta importância a um espaço cultural e literário como Harlem é fazer soar um acorde muito particular da sensibilidade americana. Os americanos sempre reclamaram o seu mérito cultural no mundo com base na arte que foram sendo capazes de produzir. A advertência feita por Emerson aos americanos, quase um século antes, para que se afastassem das musas e dos maneirismos europeus e criassem uma arte indígena, bem como o lamento repetido por Washington Irving de que era preciso gerar ali uma forma de

expressão autóctone são a prova de que na América bem cedo se entendeu que a melhor e mais independente definição nacional haveria de resultar do cultivo aturado da expressão artística. E estes anseios manifestados por Irving ou Emerson não são, na sua motivação essencial, muito diferentes dos que estavam a ser reivindicados pelos líderes negros da Renascença de Harlem. Como pretendia Alain Locke em 1924: “*There is a spiritual wealth...which if they can properly expound will be ample for a new judgment and re-appraisal of the race.*”⁶⁹ Ou como James Weldon Johnson havia proferido anteriormente: “*The world does not know that a people is great until that people produces great literature and art.*”⁷⁰ Esta afirmação de W. Johnson deve ser entendida como uma expressão pessoal dessa antiga convicção enraizada no solo cultural americano, inicialmente defendida por autores brancos e agora também por autores negros, de que uma independência cultural plena não seria alcançada por nenhuma sociedade até que uma forma de arte *respeitável* emanasse daqueles que a integravam. E esta comunhão de anseios é a razão por que a *H. R.* mantém um lugar importante, porque simbólico, na história da cultura americana. Esta é também a razão última por que a comunidade académica e os críticos literários se têm sentido continuamente atraídos para reexaminarem este momento cultural. Em Harlem, nos anos vinte, a literatura era algo realmente importante e foi através das diversas formas de arte que se fizeram ouvir os credos e manifestos de afirmação da cultura dos negros americanos, incitando, implicitamente, à redefinição da cultura americana, no seu todo. A Renascença de Harlem é assim um lugar e um tempo que simboliza o florescimento da independência cultural dos negros americanos nos anos vinte, mas também a permanente possibilidade de redefinição da identidade americana, mediante as inclusões que se vão estabelecendo no entrelaçamento de vivências que se vão mesclando e impondo como parte de um património comum. De resto, a particularidade do modernismo americano, com que a Renascença de Harlem conviveu, tem muito a ver com esta coexistência que então ocorreu entre possível cânone e marginalidade, que levou à experimentação da diferença trazida pelo negro e à sua incorporação com domínio e recriação da forma, com inclusão desse contributo do *outro*, realizando-se assim um enriquecimento cultural por aglutinação ou *mestiçagem* em que a austera raiz anglo-saxónica se nutriu de novas tonalidades, do influxo de uma diferente informalidade, e também da oralidade, do ritmo e da musicalidade das formas de expressão da cultura dos americanos negros.

⁶⁹ The New Negro, p. 26

⁷⁰ Cf. *The Book of American Negro Poetry*, Harcourt Brace, 1922, Preface, p.vii.

Afirmação de Qualidade em Busca de Respeitabilidade

O desejo de inclusão em paridade, a busca de integração como parte de um todo, através da afirmação de uma independência cultural em comparticipação, por parte dos negros americanos, foi vontade de muitas e entretecidas contribuições consubstanciadas na Renascença de Harlem pelo que a designação de uma hipotética paternidade para este movimento cultural implicaria uma lista extensa e não consensual relativamente ao valor dos contributos pessoais de certos autores e patrocinadores negros e brancos, bem como uma referência circunstanciada às formas de influência para divulgação e propaganda da cultura negra através da arte. Esse pormenor de explicitação e análise, que não cabe aqui, exigiria, a título de exemplo, uma referência inicial ao papel precursor de Charles W. Chesnutt, preparando o leitor americano para a abordagem de problemas raciais de modo menos velado, o sopesar comparativo de acções individuais, por vezes tão díspares como convergentes nas suas consequências, de autores tão diversos na postura e no seu contributo pessoal como Marcus Garvey e James Weldon Johnson, ou um comentário às figuras que promoviam e frequentavam a noite de Harlem, de Bill “Bojangles” Robinson a A’Lelia Walker, ou a análise do importante quanto controverso contributo de Carl Van Vechten com *Nigger Heaven*, ou a referência mais detalhada ao patrocínio não desinteressado de Charlotte Mason promovendo a apetência pelo “exotismo” dos negros, ou a notação do interesse menos questionado de Eugene O’Neill ou Du Bose Heyward para com o “primitivismo” do negro, ou ainda o papel decisivo mas relativamente discreto de Jessie Fausset e Charles S. Johnson nas revistas *Crisis* e *Opportunity*, respectivamente.

Contudo, tem de caber aqui a maior atenção que é devida a W.E.B Du Bois e Alain Locke, os dois principais filósofos da Harlem Renaissance, cuja acção individual deve ser relevada enquanto mentores e paradigma das vontades que deram corpo a este momento cultural. Pela extensão temporal das suas participações, pela sua capacidade intelectual, pela sua energia e capacidade de trabalho, pela abrangência e profundidade dos seus envolvimento, pela importância das suas esferas de influência e rede de contactos sociais, pela relevância dos ideais por que se bateram, pelo modo apaixonado, mas não destemperado e até tendencialmente comedido como o fizeram e pelo que isso desvela acerca da classe média negra, da *intelligentsia do New Negro*, na tensão experimentada pelos intelectuais negros entre o impulso para afirmação de uma cultura de que se pretendiam porta-vozes e uma espécie de autocensura que o decoro burguês impunha, não lhes permitindo inteira identificação com certas formas de expressão vernácula dos *seus*,

mantendo-os distanciados da informalidade expressiva do dialecto, da intimidade *excessiva* do *blues*, da *estridência* do jazz, enfim da espontaneidade do povo simples, dos ditos “low-down folks”, por tudo isto ambos merecem bem menção especial.

A análise de aspectos da obra e do pensamento de Du Bois e Locke servir-nos-á assim para identificarmos, a par de uma reconhecida individualidade, alguns traços comuns do *retrato* de empenhamento dos autores afro-americanos dos anos vinte, nos seus ímpetos de afirmação e em certos comedimentos conservadores tradicionalmente cultivados pela classe média branca e aqui também por grande parte da *intelligentsia negra*, em processo de emulação.

É nosso intento verificar uma certa linha de continuidade neste comedimento que já nos foi possível assinalar anteriormente em poetas negros e que lhes permitiu maior aceitação junto do público leitor americano, como foi o caso mais relevante de Paul L. Dunbar. Esta tendencial contenção relativamente a certos modos e formas mais espontâneas de expressão é um aspecto que também queremos sublinhar em Du Bois e Locke, na medida em que a postura destas duas figuras cimeiras da Renascença de Harlem, feita de afirmação confiante conjugada com algum distanciamento elitista, figurava ser, para eles próprios e para a pequena burguesia negra de que eram parte, a melhor forma de contribuir para a *elevação da “raça”*. Também por isto estes dois grandes mentores da *H.R.* são figuras emblemáticas das tensões em que se debatia grande parte da *intelligentsia* negra e do tipo de cedências que os intelectuais negros iam fazendo, mesmo que por estratégia auto-imposta. Diferenças de entendimento quanto à melhor estratégia para se conseguir respeitabilidade geravam outro tipo de tensões que coexistiam no seio da intelectualidade negra, com os seus autores esgrimindo argumentos entre eles mesmos, de que é exemplo a conhecida crítica de Du Bois à alegada submissão assimilacionista de Booker T. Washington.

A constatação da compostura contidamente burguesa destes dois autores de referência da geração mais velha da *H. R.* servirá ainda para vermos, posteriormente e por comparação, como Langston Hughes, poeta da geração mais jovem, conviveu com os “low-down folks”, superou a tensão experimentada por Du Bois e Locke e manteve ou não alguma autocensura com vista ao público leitor, ou ao nível das formas de expressão popular e de temas tidos anteriormente por menos decorosos, que abordou ou terá desenvolvido menos extensamente, também.

William Edward Burghardt Du Bois

Para William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963) a elevação da condição do negro na América seria conseguida através do reconhecimento das suas capacidades intelectuais e artísticas. Mas, antes de mais, havia uma primeira barreira a vencer. O negro nos Estados Unidos vivia uma crise de identidade. Não tinha verdadeira consciência de quem era pois vivia o conflito de olhar para si mesmo através dos olhos da América branca que o julgava com divertido menosprezo. Isso fazia-o viver numa duplicidade irreconciliável de pensamentos que ameaçava dilacerá-lo e a que só a sua força obstinada conseguia resistir:

“It is a peculiar sensation, this double consciousness, this sense of always looking at one’s self through the eyes of others, of measuring one’s soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness – An American, a Negro; two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder.”

E Du Bois prossegue afirmando ainda neste mesmo passo que a história do negro americano é a história desta porfia, deste anseio para alcançar uma maioria autoconsciente que fundisse o seu eu dúplice num só eu uno, melhor e mais verdadeiro⁷¹.

Esta declaração de Du Bois expressa de modo eloquente a ambivalência, a tensão dilacerante, a ironia e também um insinuado orgulho de ser simultaneamente negro e americano. Este é um depoimento que condensa toda a tensão em que o próprio autor se debateu enquanto parte de uma elite cultural que tinha capacidade para denunciar problemas e se esforçava por identificar-se com o povo a que dava voz. É uma tensão que transcende o nível individual e remete para o dilema maior de todo um povo em busca de identidade. O passo que acima foi citado fazia parte de um dos ensaios que depois foram coligidos em *The Souls of Black Folk* obra onde Du Bois se propõe dar forma a um sentimento de grupo, construir uma identidade colectiva de modo a que os negros americanos pudessem passar a ver-se através dos seus próprios olhos e não através de um olhar alheio, desdenhoso e hostil. E não haveria razão para menosprezo ou desdém. Du Bois defendia que a dignidade dos negros resistiria a qualquer retratação honesta.

A dinâmica do pensamento de Du Bois como do de Locke inspirava-se no *progressivismo* e no *pragmatismo*, teorias que dominavam o panorama ideológico dos Estados Unidos nos anos anteriores à Grande Guerra. Du Bois acreditava na força das ideias para operar mudanças sociais. A expressão *progressivismo*, em si mesma, enuncia o

⁷¹ Du Bois, “Strivings of the Negro People”, *Atlantic Monthly*, August 1897, pp. 194-95.

sentido de evolução constante que então se experimentava. Evoluíam as condições materiais da vida e acreditava-se que o homem também seria capaz de afirmar capacidade evolutiva no seu entendimento do mundo e no seu relacionamento com o *outro*. Este pensamento reformador progressista era complementado por uma atitude pragmática que buscava promover um desenvolvimento mais igualitário do país e das variadas gentes que o compunham.

Du Bois foi natural discípulo das correntes de pensamento que faziam escola nos inícios do século XX. Quando estudou em Harvard, de 1888 a 1892, William James, George Santayana e Josiah Royce foram seus professores. De Santayana terá perfilhado o sentido de urgência de a nação americana dar ao seu intelecto e não só à cidade uma arquitectura nova. A filosofia pragmatista de William James e John Dewey e a “philosophy of loyalty” de J. Royce, juntamente com as teorias de raça e cultura do antropólogo e sociólogo Franz Boas⁷², foram inspiradoras do modernismo americano e por isso também do pensamento dos líderes afro-americanos da Renascença de Harlem. A relação de independência entre raça e cultura, sendo esta última o resultado de um processo de vivência e não uma consequência meramente étnica, a defesa e adopção do pluralismo cultural, a assunção de que cada cultura tem o seu valor intrínseco e é o produto de práticas históricas específicas, e sobretudo a aceitação da incerteza epistemológica resultante de um tempo de mudanças e desenraizamentos, além de terem minado as convicções victorianas do racismo “científico” e do etnocentrismo anglo-americano, produziram igualmente uma nova concepção da relação entre estética e mudança social, sobretudo no contexto e nas expectativas de uma sociedade multiracial. E então se os “high modernists” se entregavam à experimentação formal pelo amor à arte, “art for art’s sake”, Du Bois irá adoptar uma estratégia ou teoria estética que, embora com algumas indecisões e insuficiências, propõe que a arte tenha uma função utilitária de propaganda da condição do negro, do “génio próprio de cada povo” de que nos fala Franz Boas.

Na sua obra *Human Faculty as Determined by Race*, datada de 1894, Boas distinguia claramente entre faculdade e raça. A construção de um mundo significativo era algo comum a toda a humanidade, mas havia que se considerar as dinâmicas internas da consciência humana relacionadas com as diferentes culturas e essas eram diversas, independentes, e tinham uma integridade interna particular. E por causa da natureza opressiva da escravatura era então impossível aferir-se as verdadeiras capacidades dos

⁷² Os conceitos de raça e cultura defendidos por Franz Boas consideravam raça como um espaço de entendimento comum, de afinidades culturais e propósitos morais, e cultura como o lugar do “génio” colectivo e intrínseco de um povo. Cf. Mark Helbing., *op. cit.*, pp. 23 e 29.

afro-americanos. Com esta argumentação Boas repudiava o contexto em que habitualmente se faziam juízos comparativos entre os povos. Em vez da simples ênfase em estágios evolutivos de crescimento dos povos, Boas afirmava que as diferentes culturas tinham de ser entendidas à luz de um processo histórico individualizado, com contingências próprias.⁷³

As teses de Boas ligadas à raça, à identidade racial e nacional e ao preconceito racial eram preocupações centrais partilhadas pelos intelectuais afro-americanos das primeiras décadas do século XX. O preconceito racial que também os afectava nas mais diversas situações da vida social estaria enraizado no pensamento da cultura ocidental para quem a “faculdade humana” era determinada pela raça. Segundo Boas, a presunção de superioridade racial dos brancos decorria de duas suposições erradas: havia-se confundido realização efectiva com capacidade de realização e qualquer desvio ao padrão estabelecido pelos brancos tinha sido logo considerado característica própria de uma raça inferior.⁷⁴

Por volta de 1900 Du Bois já viajara pelo mundo, já tinha sentido o preconceito racial de forma directa e essa experiência de vida, bem como a análise que fazia da situação social desse tempo levaram-no a declarar que o problema do século XX era a discriminação racial. É isso que ele nos afirma no preâmbulo da sua obra *The Souls of Black Folk*, datada de 1903, onde profere uma das afirmações que se tornariam mais conhecidas e que é reveladora da consciência que ele tinha da gravidade deste problema, não só na América como em todo o mundo: “the problem of the Twentieth Century is the problem of the color line, a line that extends to the relations of the darker to the lighter races...in Asia and Africa, in America and the islands of the sea”.⁷⁵

Pôr fim a essa linha demarcadora tão invisível como omnipresente, acabar com a discriminação social decorrente da segregação racial seria a tarefa titânica a que dedicaria a sua vida. O seu plano para alcançar tal fito era, antes de mais, conseguir notoriedade na área científica e nas artes da escrita e da palavra para passar a ser lido, ouvido, respeitado, e desse modo *eleva a sua raça*. Quando em 1903 publicou *The Souls of Black Folk*, dando maior divulgação ao estudo académico com o mesmo título que publicara em 1899, Du Bois já verificara que as teses visando pôr fim à discriminação racial e que ele vinha defendendo nas suas comunicações de âmbito universitário tinham merecido até então

⁷³ Cf. Franz Boas, *Human Faculty as Determined by Race*, ed. George Stocking, New York, Basic Books, Inc., 1974, p. 226.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 223.

⁷⁵ Cf. W.E.B. Du Bois, “Of the Dawn of Freedom” and “Forethought,” em *The Souls of Black Folk*, New York, Penguin Books, 1989, 13, 1. (Ver em Mark Helbing, *op.cit.*, p. 31.)

divulgação muito restrita. Por isso ele decidira entregar-se agora a uma intensa actividade literária sob a forma de ensaios, poemas, contos, peças de teatro, onde procuraria evidenciar o carácter culturalmente distinto dos afro-americanos. A tomada de consciência do valor próprio da sua cultura seria a via que Du Bois apontaria para incutir orgulho, sentido de pertença e identidade de grupo junto da comunidade negra. Assumindo-se então como activista pelos direitos dos negros, Du Bois desenvolveu um estilo de liderança cívica cujo discurso acentuava a necessidade de os afro-americanos se comprometerem num esforço de autodesenvolvimento e de tomada de conhecimento das suas próprias realizações, o que lhes daria a confiança para virem a superar a discriminação racial a que estavam continuamente sujeitos.

Nesta tarefa de instilação de orgulho e confiança a partir da evidência de valor próprio, Du Bois contava com o contributo da nova geração de autores negros que, com a qualidade do seu mérito individual, ajudariam a divulgar e a fazer respeitar o manancial de cultura dos negros, aquele seu “génio” particular. Ele acreditava e defendia que a mudança social que era necessário operar para se conseguir respeitabilidade para a comunidade negra americana seria conseguida à medida que fosse sendo mais numeroso o pequeno grupo de autores negros que já tinham formação universitária, superior, os já referidos *Talented Tenth*. Caberia a esta minoria excepcional de homens a tarefa de instruírem e guiarem as massas. Eles seriam os educadores dos professores que haveriam de dar instrução e formação às massas de negros ignorantes. A educação e o trabalho eram as alavancas para elevar a condição dos negros. Mas a educação não podia limitar-se a ensinar um ofício e recomendar a aceitação da discriminação, como pretendia Booker T. Washington, mesmo se só transitoriamente. Sem negar a importância de um conhecimento prático para prover à subsistência material, a escola que Du Bois propunha teria de transmitir cultura ao povo, antes de mais, ensinar-lhe os valores da vida, instilar-lhe os ideais que formam o carácter e conferem orgulho à condição humana e coesão espiritual aos grupos humanos com vivências culturais distintas.

Para Du Bois a história do mundo não era feita por indivíduos mas por grupos, não era uma história de nações, mas de raças⁷⁶. Estas distinguiam-se não por diferenças físicas, que não eram essenciais, mas por diferenças espirituais que mesmo escapando ao rigor da definição científica eram visíveis ao historiador e sociólogo. O que mantinha a unidade dos povos e os distinguia entre os demais grupos humanos era uma espécie de coesão

⁷⁶ W.E.B. Du Bois, “The Conservation of Races”, in *The American Negro Academy: Occasional Papers*, nº 2 (Washington, DC: The Academy, 1897), 7. (Ver em Mark Elbing, p.24.)

espiritual, um génio próprio que se manifestava nas diversas formas da expressão colectiva. Por razões de nascimento, cidadania, língua e religião os negros americanos eram americanos também. Mas a um nível mais profundo eles eram um povo em si mesmo, com o potencial de uma “nação poderosa”, unida pelos laços de uma experiência comum e de uma consciência colectiva que ia para além da grelha de tradições e valores enraizados no passado anglo-saxão da América. Embora a “raça negra” ainda não tivesse dado ao mundo o contributo pleno e inequívoco da sua particular mensagem espiritual, Du Bois argumentava que os negros haveriam de descobrir neles mesmos a sua grande força moral, como povo. E para o desenvolvimento do *génio negro* na literatura, nas artes, apenas os negros, enquanto comunidade inspirada por um ideal próprio, poderiam produzir em toda a sua plenitude a grande mensagem que deles se aguardava. Assim os negros não só tinham algo a dar à civilização e à humanidade como também, enquanto povo, enquanto cultura, eram portadores de um contributo específico que nenhum outro grupo humano, nenhuma outra “raça”, caldeada em mundividência tão particular, tinha para dar ao mundo.⁷⁷

Du Bois considerava que esse contributo singular dos negros na América tinha sido obscurecido por um passado de tragédia que coarctara a sua inteira revelação. No entanto, esse legado humano estava a tornar-se agora manifesto. E na riqueza ainda por desvelar da cultura negra, que por exemplo na música, nos espirituais, já não era regateada, havia a promessa dum merecido reconhecimento que no futuro se estenderia à poesia, ao teatro, às outras formas de arte:

“the uniqueness of Afro-American artistic expression had been revealed and discovered in new music, new rhythm, new melody and poignant, even terrible, expressions of joy, sorrow and despair. This new music was earning respect. Next to win recognition would be Negro literature, which presented new phrases, new uses of words, experiences unthought of and unknown to the average of white person, creating a distinct norm and a new set of human problems”.⁷⁸

O que Du Bois aqui enuncia é estarmos já em presença de uma Estética Negra ou, no mínimo, de um modo de fazer arte segundo a perspectiva dos negros americanos, que se distinguia pelas suas características únicas, ritmos novos, pungentes e até “terríveis” expressões de dor e alegria. Era uma arte que já não podia ser ignorada, com uma expressão musical já admirada e uma literatura que fazia uso de expressões novas, que dava nova utilização às palavras, realizava experiências inimaginadas e até desconhecidas

⁷⁷ Cf. Mark Helbing, *id.*, *ibid.*

⁷⁸ Du Bois, “The Social Origins of American Negro Art,” *Modern Quarterly* 3, Autumn 1925.

para a maioria dos brancos. Esta arte era tão distinta que estava a criar uma norma nova e a gerar um conjunto novo de problemas.

Entre as dificuldades a vencer pelos jovens autores negros destacar-se-iam a manifesta incapacidade dos leitores brancos para entenderem estes novos trabalhos e, por outro lado, a ânsia dos leitores negros por textos que sistematicamente os favorecessem e fizessem propaganda dos seus méritos. Du Bois esperava que, à medida que os novos autores amadurecessem, eles iriam melhorar o conteúdo e o estilo do que escrevessem. Nesse processo de maturação eles iriam afastar-se da falta de comedimento daquelas “expressões terríveis de dor e alegria”, da gargalhada desbragada, da música impudente, da dança desenfreada dos escravos, para adoptarem, deliberadamente, um modo de expressão mais contido, mais verdadeiro na sua expressão artística.

O entendimento de Du Bois acerca do que devia ser a arte afro-americana desvela uma fraqueza que é reveladora da ambivalência deste seu posicionamento crítico. Ele era capaz de identificar e caracterizar essa arte nova dos autores negros, mas era incapaz de identificar-se com o seu espírito. E sempre que aquele espírito artístico se manifestava com uma exuberância que ofendia o seu temperamento – a sua preferência pessoal pelo decoro – o seu retraimento compelia-o a pôr de parte ou a criticar tal trabalho. E uma vez que Du Bois não acreditava que um certo desregramento atribuído aos negros fosse de facto uma característica da sua *psique*, identificava-o antes como evidência do modo como a escravatura tinha distorcido ou reprimido o desenvolvimento psicológico dos negros. Na maior parte dos casos, Du Bois considerava que aquele assinalado *destempero* não era uma expressão sincera dos escritores negros, mas sim uma estratégia de que estes se serviam para atraírem popularidade por parte dos críticos brancos, ao repetirem, também eles, os habituais clichés acerca do carácter dos negros. Incapaz de resolver este dilema que ele próprio nunca terá percebido como uma espécie de dilema pessoal, Du Bois, por vezes, parece um anacronismo *genteel*, enquanto crítico deslocado numa era caracterizada pelo desregramento tanto de brancos como de negros. Estava-se na *Idade do Jazz*, nos “loucos anos 20”, da extravagância e ostentação no vestir, do generalizado contrabando de bebidas em bares clandestinos onde freneticamente se dançava ao ritmo estrepitoso do *Charleston*, numa época onde dominava a marginalidade de conhecidos *gangsters* e em que imperava uma “nova” moralidade feita de casamentos à experiência e amor livre, com escândalos amorosos em grandes parangonas de primeira página. Aquele era um tempo de vitalidade juvenil em que muitos brancos, perfilhando as teorias de Freud e afastando-se das suas inibições puritanas, cupidamente projectavam nos negros a imagem do homem primitivo,

não afectado pelas inibições sociais.⁷⁹

Mas independentemente deste desfasamento relativamente “à moral e aos costumes” do seu tempo e de alguma incongruência ou evidência de cultivado distanciamento para com as emanções mais vernáculas da *sua* cultura negra, Du Bois acreditava que era no campo da arte que haveria de manifestar-se o grande contributo do negro: “the great gift of the Negro to the world is going to be a gift of Art”.⁸⁰

Também por isso, em 1910, quando desistiu da sua actividade como professor em Atlanta e veio para Nova Iorque assumir as funções de director do departamento de publicidade da então criada organização *National Association for the Advancement of Colored People (NAACP)*, cuja direcção integrou até 1934, Du Bois pretendia uma tribuna mais visível de onde fosse mais escutado e aonde pudesse levar outros a serem melhor observados também. Investido dessas novas funções, Du Bois tratou logo de editar uma revista, *Crisis*, que pudesse ser um clarim contra todas as formas de discriminação racial, assim como um espaço de maior visibilidade para a criatividade dos jovens autores negros. O entusiasmo com que se entregou a essa tarefa levou-o a anunciar até, um pouco profeticamente, a chegada próxima de uma *renascença negra*. E de facto, o rico legado de vitalidade que era a cultura negra viria a ser revelado e procurado, de modo intenso, alguns anos após. Posteriormente, já em 1920, num artigo da *sua Crisis*, na edição de Abril, testemunhamos de novo o empenhamento de Du Bois na formação de um movimento para afirmação da expressão literária dos autores negros que patenteasse a riqueza e a especificidade do acervo cultural dos negros, algo que só eles mesmos poderiam fazer com a devida adequação e sentimento: “A renaissance of American Negro Literature is due; the material about us in the strange, heart-rending race tangle is rich beyond dream and only we can tell the tale and sing the song from the heart”.⁸¹ A *renascença* da literatura negra americana era assim algo cujo surgimento se afigurava justificado e eminente. Havia riqueza de material a ser tratado, só era preciso que isso fosse feito pelos próprios, mediante uma espécie de *Estética Negra*, uma estratégia *equilibrada* de reabilitação, de afirmação da beleza e do orgulho de ser negro.

A teorização de Du Bois em prol de uma arte servida por uma *estética negra* foi uma parte importante dos seus esforços para que a população negra fosse respeitada através da arte que criasse e esse intento não deve ser subestimado pois ele veio a ser o grande desígnio da própria Renascença Negra.

⁷⁹ Cf. Victor Kramer *et al.*, *op. cit.*, pp. 50-51.

⁸⁰ Cf. Du Bois, *The Star of Ethiopia*, passo citado por Victor Kramer *et al.*, *ibid.*, p. 49.

⁸¹ Du Bois, “Negro Writers”, *Crisis* 19, April, 1920, p. 299., ver em Mark Helbing, *op. cit.*, p. 35.

Du Bois nunca definiu de modo muito claro o conceito e os limites da sua *Estética Negra*, mas a referência a alguns passos das suas tomadas de posição sobre este assunto será bastante esclarecedora. E interessa sublinhar desde já que, apesar do seu reiterado interesse pela arte, Du Bois era essencialmente um sociólogo e um líder político para quem a arte – especialmente a literatura – era um veículo para enunciar e conseguir pôr em prática ideias de âmbito social, político e económico. Além disso, como muitos outros teorizadores, Du Bois sentiu por vezes dificuldades na aplicação prática das suas teorias. Por exemplo, embora ele ao princípio exortasse os autores negros a apresentarem a vida tal como a viam, posteriormente veio a rezear que eles estivessem a dar demasiada ênfase a aspectos menos dignos da vida dos negros. E, desse modo, para corrigir o que considerava ser um desequilíbrio despropositado, passou a recomendar retratos mais conservadores da vida dos negros.⁸² Por causa desta função utilitária ou estratégia de escrita Du Bois veio a estar em desacordo com o que depois escreveram muitos outros autores que ele antes encorajara tão empenhadamente. Esse desacordo fica bem expresso na crítica com que Du Bois mimoseou Claude McKay quando este editou *Home To Harlem*, em 1928. Du Bois refere esta obra como exemplo de literatura vergonhosa feita por autores negros, pelo alegado favorecimento ali concedido aos recorrentes estereótipos dos negros. Afirmando-se nauseado com o relato de vida ali feito Du Bois declarou:

“...after the dirtier part of its filth I felt distinctly like taking a bath”... “[Mac Kay] has used every art and emphasis to paint drunkenness, fighting, lascivious sexual promiscuity and utter absence of restraint in as bold as bright colors he can ...As a picture of Harlem life or of Negro life anywhere, it is, of course, nonsense. Untrue, not so much on account of its facts but on account of its emphasis and glaring colors.”⁸³

Embora Du Bois rejeitasse, por não serem verdadeiros, retratos idealizados da vida dos negros, ele veio a manifestar-se frequentemente desconcertado perante a opção de jovens escritores que nunca escreviam sobre negros *decentes*, ordeiros e trabalhadores ou suas famílias. Ele havia concedido que os jovens autores negros devessem escrever sobre aspectos sórdidos que conhecessem, mas depois veio a rezear que aqueles autores, ao fazê-lo, estivessem a rejeitar quadros autênticos da vida dos negros de humilde condição em favor de estereótipos derogatórios da sua dignidade.⁸⁴ A exploração desses estereótipos seria mais vendável, mas nem corresponderia a uma representação honesta e além disso, a literatura, em seu entendimento, tinha por função ser propaganda ao serviço dos negros. A

⁸² Cf. Victor Kramer *et al.*, p. 46.

⁸³ Du Bois, *Crisis* 35, June 1928, p. 202. (Ver em Mark Helbing, *op. cit.*, p. 35; ou em Victor Kramer *et al.*, pp. 58-59.

⁸⁴ Cf. Victor Kramer *et al.*, p. 53.

valia do seu mérito e dessa estratégia caberia a eles mesmos julgar. É nesta linha de pensamento que Du Bois conclui a sua intervenção sobre Beleza e Verdade no simpósio que ele mesmo promoveu em 1926 sob o título “The Negro in Art”. Então, a propósito de critérios para a Arte dos Negros, Du Bois afirma textualmente:

“Thus all Art is propaganda and ever must be, despite the wailing of the purists. I stand in utter shamelessness and say that whatever art I have for writing has been used always for propaganda for gaining the right of black folk to love and enjoy. I do not care a damn for any art that is not used for propaganda.”⁸⁵

A arte teria assim uma função utilitária, de propaganda, que levaria os negros a terem direito a uma vida melhor. Du Bois não pretendia fazer *arte pela arte* e nisso divergiu deliberadamente dos modernistas. A condição de segregação em que os negros se encontravam exigia que ele procurasse fazer antes *arte pela vida*, por uma vida melhor. E não tinha que sentir-se envergonhado disso. Os lamentos dos puristas nada resolviam. Impunha-se uma estratégia *pragmática*, concluímos nós. Os *outros* e seus editores também se guiavam por estratégias de publicação. Os editores continuariam a servir aos seus leitores o lado patético, a derrota inevitável, o lado “exótico e degenerescente” dos negros. Estas continuariam a ser as imagens dominantes da vida dos negros se os jovens autores negros também ajudassem a propalá-las.⁸⁶ Neste jogo de estratégias não faria sentido ser ingenuamente purista. Pessoalmente Du Bois acreditava que a melhor sociedade seria uma sociedade integrada. Toda a sua actividade intelectual confirma que o que ele procurou fazer ao longo de décadas foi acabar com a discriminação racial, promovendo o reconhecimento do valor da cultura dos negros, para que isso viabilizasse a sua integração (e não assimilação) em paridade no seio da sociedade americana. Mas era inútil ter a veleidade de pretender que os negros já eram americanos como os outros; eles eram negros, antes de mais. E neste jogo viciado à partida seria conveniente que a literatura fosse utilitária. A segregação era um facto e a solução para que os negros se livrassem daquele flagelo passaria por se socorrerem de todos os talentos e estratégias, para poderem assim dar expressão livre e reconhecida à sua identidade cultural, na arte como na vida.

O empenhamento de Du Bois contra a segregação racial (*color line*) foi tarefa de uma longa vida de empenhamento intelectual e social pelos direitos dos negros, visando a sua integração *de facto* na sociedade americana. Esse esforço ficou expresso de modo mais patente na sua actividade enquanto editor da revista *Crisis*, de 1910 a 1934, onde sempre denunciou comportamentos segregacionistas e deu espaço de publicação aos novos autores

⁸⁵ *Ibid.*, p.54.

⁸⁶ *Ibid.*, 52, 57, *passim*.

negros, incentivando-os com críticas elogiosas, e onde foi pioneiro na iniciativa encorajadora de conferir prémios literários aos trabalhos de maior mérito. Investido nessas funções de editor durante cerca de um quarto de século, fazendo uso estratégico da tribuna de divulgação e opinião que era a revista *Crisis*, Du Bois foi um dos líderes incontestados da nova geração de autores afro-americanos a quem ali deu espaço de publicação sem reservas, incentivo crítico e também monetário através da concessão de prémios literários. Era sua convicção que ele próprio e o punhado de intelectuais e artistas negros que vinham granjeando notoriedade tinham obrigação de lutar pela *elevação da sua raça*. Para isso deviam empenhar-se todos num esforço de autoconhecimento das suas próprias realizações e os novos autores negros deviam escrever *honestamente*, com equilíbrio. O lado promíscuo, lascivo, sórdido, irresponsável, que era a imagem estereotipada dos negros, tinha sido explorado de modo tão descarado e sistemático que se chegara à ideia feita de que não haveria neles um lado mais digno por revelar o qual, também, só de modo oblíquo ou hesitante era esparsamente apresentado ao júri branco (editores e público leitor). E agora a nova geração de autores negros dava sinais de ser portadora de um manancial de qualidade que precisava de ser afirmada e não refreada, para ser por todos reconhecida. O mérito desta geração deveria ser julgado antes de mais pelos próprios afro-americanos e não por um *olhar* alheio. Era pois necessário que aquela criatividade que despontava se libertasse da canga de estereotipados convencionalismos e era preciso que esta nova geração escrevesse com honestidade, de modo inteiro, acerca dos afro-americanos que na realidade conhecesse. Na *Crisis* os autores negros não teriam de confinar os seus textos a relatos sobre pedintes, prostitutas, gente miserável e sem carácter. Do mesmo modo não era preciso nem necessário que eles fizessem literatura laudatória pois essa, por exagero, não seria verdadeira também. Mas era preciso que falassem com *equilíbrio* da vida sofrida e honrada do negro, procurando fazer preferencialmente a propaganda do seu outro lado mais digno, *decente*, que vinha sendo convencionalmente omitido, mas era parte de um retrato mais verdadeiro e necessariamente integrante da experiência americana no seu todo.

Os negros afro-americanos eram uma comunidade cujo modo de pensar e cujos recursos espirituais eram partilhados num quadro de mundividências particulares. Eles eram um grupo unitário de pessoas, cuja identidade decorria de uma cultura própria. A sua individualidade reconhecia-se no colectivo de um povo. O desafio que Du Bois impôs a si mesmo foi o de revelar este mundo interior de significações diferenciadas, esta particular experiência de vida que era invisível para os brancos e nem sempre visível para os negros,

ligando essa revelação às formas simbólicas e expressivas que sustinham e emanavam da cultura popular negra. Nesse intento, a dificuldade que Du Bois enfrentou tem a ver com a tensão em que se debateu para conciliar o sociólogo de elite com o poeta e profeta de uma raça. Como conciliar cultura popular com procedimentos de formação erudita e sentir-se identificado com a tradição cultural de elite e também com a tradição popular? A resposta da crítica literária a esta controversa questão não é unânime. Houston Baker considera que a análise erudita de Du Bois sociólogo, historiador, líder político e homem de letras foi capaz de captar o carácter essencial da cultura popular dos negros americanos.⁸⁷ Já Arnold Rampersad afirma peremptoriamente que, para além da sua grande admiração por cânticos religiosos, Du Bois não foi o paladino das formas de expressão dessa cultura popular.⁸⁸ Por sua vez Bernard Bell argumenta que Du Bois transformava os elementos de expressão popular em arte formal e, ao fazer isso, contribuía para reconciliar a “dupla consciência” dos negros americanos e a sua também.⁸⁹ Por nossa parte perfilhamos a opinião de Mark Helbing e Victor Kramer, entre outros, de que o sociólogo de elite não conseguiu ser o arauto da expressão intrínseca da comunidade negra, daquele “génio do povo”, identificado por Herder na Europa e difundido por Boas na América, em que as formas de expressão popular eram nucleares para a identidade cultural dos povos.⁹⁰ Por via disso a utilização do estilo e da linguagem dos falantes seria o modo de afirmar, preservar, compreender e dar voz à cultura da comunidade negra, nos seus próprios termos. No entanto Du Bois e outros autores da *intelligentsia* negra dos anos vinte proscreveram o uso do vernáculo afro-americano por uma suposta questão de pudor elitista que os levava a considerar ser essa a melhor estratégia com vista ao “racial uplift”. Admitimos nós que, pelo contrário, o uso deliberado e sem preconceitos de *menoridade* quanto às formas de expressão vernácula como o dialecto, na transcrição da forma audível de uma expressão espontânea, seria a afirmação de algo parecido com uma carta de alforria ou uma declaração de independência linguística.

Seja como for, do interior e do alto de uma plataforma pro-integracionista com a relevância da organização NAACP (*National Organization for the Advancement of Colored People*), Du Bois bateu-se continuamente pela integração plena da comunidade

⁸⁷ Houston Baker, Jr., “The Black Man of Culture: W.E.B. Du Bois and *The Souls of Black Folk*,” in *Critical Essays on W.E.B. Du Bois*, p. 136., citado por Mark Helbing, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁸ Arnold Rampersad, *The Art and Imagination of W.E.B. Du Bois*, Cambridge, Harvard University Press, 1976, p. 74.

⁸⁹ Bell, citado por Mark Helbing, *ibid.*, pp. 32-33.

⁹⁰ “beyond any specific influence Herder’s intellectual legacy underpins the thinking of all those who locate the *genius of a people* in national and/or ethnic forms, especially those who privilege folk expressions to be the vital nucleus of a people’s cultural identity...” *ibid.*, p.30.

negra no tecido social americano, através da afirmação e divulgação da sua capacidade artística, numa situação histórica em que era preciso afirmar “raça” enquanto cultura própria com valor específico e, nesse contexto, promover a identidade e a “nacionalização” dos negros americanos. Mas não utilizando ou distanciando-se por pudor e ou estratégia da expressão vernácula dos “low-down-folks” Du Bois manteve e deu-nos, até certo ponto, uma visão relativamente *outsider* da cultura negra, de que se tornou porta-voz.

O seu propósito de fomentar orgulho racial através da literatura, da arte dos novos autores negros, terá sido a parte mais conseguida do seu plano de vida. O seu manifesto desejo de que o valor da arte dos negros levasse ao fim da segregação racial nos Estados Unidos foi de uma ambição desmedida, mas a convicção de que esse era o caminho certo para uma estratégia de reabilitação dos negros na América foi desígnio que veio a ser partilhado pela *intelligentsia* negra dos anos vinte, no seio da qual esse intento assumiria a forma de um motivador espírito de missão.

Alain Leroy Locke

Alain Leroy Locke (1886-1954) partilhava com Du Bois a convicção da importância da arte dos negros no combate à segregação e aos estereótipos raciais. O testemunho dessa convicção ficou patente, desde logo, na intenção que presidiu à realização da antologia *The New Negro*, por ele publicada em 1925, obra que em grande parte lhe deu a notoriedade pública que veio a merecer como grande mentor da Renascença Negra ou Renascença de Harlem.

As correntes de pensamento das primeiras décadas do século XX subjacentes ao modernismo americano e que nortearam o trabalho intelectual de Du Bois foram igualmente partilhadas por Alain Locke. Quando Locke ingressou na Universidade de Harvard em 1904, também foram seus professores William James, Josiah Royce e George Santayana. A filosofia pragmatista então em vigor acentuava a importância da particularidade em detrimento da generalização, sublinhando assim, em contexto antropológico, o valor da experiência intrínseca de cada grupo. Nesta conformidade, James e Royce propunham um compromisso de tolerância para com diferenças culturais em coexistência, atitude que Royce designava por “loyalty to loyalty”. Tal como Royce, Locke valorizou a mediação de intérpretes culturais visando uma maior solidariedade humana através de actos específicos (e não abstractos) de reconhecimento e identificação para com

domínios particulares de outras culturas.⁹¹ E de Santayana, Locke não terá esquecido que a América era um país novo que precisava de libertar-se de um espírito velho e assumir de vez um espírito novo. Estas teorias conjugadas com os conceitos de raça e cultura de Franz Boas levaram Locke a perfilhar a defesa de um pluralismo cultural e a professar o conceito de relativismo cultural. O pluralismo cultural, no contexto da sociedade americana, opunha-se à noção de cultura como amálgama resultante do “melting pot”, uma vez que tal paradigma excluía os afro-americanos e outros grupos distintos. O relativismo cultural, por sua vez, reivindicava a paridade das diferentes culturas e rejeitava a hierarquia do Darwinismo Social que havia sustentado as teorias raciais providas do século XX.⁹² E assim, em defesa do pluralismo cultural, Locke, escorado nos estudos antropológicos de Boas, defendeu o valor da tradição ancestral de raiz popular e deu relevo às artes visuais e literárias que eram, para ele, as que melhor ilustravam ou reflectiam as tais emanações do “génio do povo”, da mundividência afro-americana.

Locke, tal como Du Bois, defendia que cada grupo tinha a sua identidade cultural própria e que competia às elites de cada grupo proteger e promover os valores intrínsecos dessa identidade. No âmbito de uma ansiada sociedade democrática, a pretensão de afirmar uma particular identidade cultural deveria harmonizar-se com uma reavaliação da própria cidadania americana. E relativamente ao conceito de sociedade que se pretendia instaurar, ambos consideravam que era possível alargar e reconciliar o conceito de nação na América, se fossem abolidos o orgulho e o preconceito dos brancos relativamente à qualidade e à *americanidade* das realizações artísticas dos negros. A “americanização” da cultura negra seria um processo decorrente de uma maior convivência integradora e não de uma fusão com o esbatimento assimilacionista das diferenças “marginais”. Neste processo de integração o grupo afro-americano adicionaria ao lastro cultural já existente o contributo particular da sua tradição distinta.

Temos vindo a assinalar importantes semelhanças conjunturais entre o pensamento de Du Bois e Locke, mas procuraremos notar também diferenças pontuais que sejam mais nítidas entre eles e que afloraram, por vezes, na intensa mas velada competição que existiu entre as revistas literárias *Crisis* e *Opportunity* a que ambos, respectivamente, deram empenhada e continuada participação. Relativamente ao seu pensamento estruturante poderemos dizer que tanto um como o outro eram adeptos de uma atitude pragmática,

⁹¹ Cf. George Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, Harvard University, (1995) 1997, pp. 41-42.

⁹² Cf. Andrews, William *et al.*, *The Oxford Companion to African American Literature*, Oxford University Press, 1997.

promotora de um pluralismo cultural através do qual se faria a afirmação crescente da cultura negra no seio da cultura americana, no seu todo. No entanto, Locke era um *pluralista cultural* mais consumado ou menos reservado que Du Bois. Locke ousava considerar Whitman como o profeta de um novo mundo, o pai do modernismo americano, e através da Ethical Society de que era correligionário, partilhava o credo de uma organização com ligações ao socialismo “nativo” iconoclasta, com uma espiritualidade religiosa sem igreja formal, o que seria inaceitável para o conservadorismo mais acentuado de Du Bois. E ao contrário de Du Bois, Locke resistiu a um envolvimento social quase exclusivo com a *intelligentsia* negra.⁹³ Mas ambos identificavam e anunciavam através da arte uma renascença do “génio” negro. Foi isso que Du Bois fizera em *The Souls of Black Folk* desafiando a nova geração a ver o mundo com um olhar novo. Contudo, enquanto ali Du Bois levava os leitores para o Sul (“to historic ground”), Locke conduzia-os ao terreno de uma nova geração, vibrante no seu ímpeto urbano, portadora de uma nova psicologia. Harlem e não a Geórgia era o centro da sua atenção.

Enquanto promotor da ideia de uma possível harmonia intercultural Locke defendia o princípio de que a arte educa os sentimentos permitindo-nos ser capazes de viver junto com outros, em paz. A arte seria um valor positivo, que deveria ser cultivado, pois viabilizava a superação de conflitos e a afirmação da pluralidade das relações humanas.⁹⁴ Assim a arte, como demonstração da capacidade plural de criar algo belo e significativo, seria a melhor prova da qualidade e igualdade fundamental dos povos. A revelação e o reconhecimento da particular qualidade de um povo levariam a um maior entendimento intercultural. Deste modo a arte era a via para criar algo belo, elevado, respeitado. Daí a importância crucial que Locke atribuía à arte como forma de expressão de cultura que exigia refinamento da sensibilidade. E neste sentido, perfilhando o pensamento de Santayana, Locke defendia o seguinte: “culture must develop an elite, must have rigorous standards.”⁹⁵ O problema na América negra era que o seu talento e criatividade ainda não tinham um público negro com cultura suficiente para apreciá-los. Como para Du Bois, a autoformação cultural era dever dos próprios negros enquanto grupo, já que seria através da cultura que o grupo poderia conseguir um justo reconhecimento do seu revitalizante contributo espiritual. Esse espírito novo que fazia falta à América, cuja emergência

⁹³ Cf. Hutchinson, George, p. 40.

⁹⁴ Influenciado pela *Theory of Valuation* de John Dewey, Locke rejeitava valores absolutos e atribuía valor positivo ao esforço que visasse a resolução de conflitos nas relações humanas atribuindo valor negativo aos esforços que visassem erigir maiores barreiras entre pessoas com interesses diferentes. *Ibid.*, p. 41.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 48.

Santayana reclamava, estava protagonizado na ideia do *New Negro*. E desta forma Locke, tal como Du Bois, colocava uma enorme responsabilidade no mérito e na acção a desenvolver pela elite afro-americana dos anos vinte, a quem caberia legitimar o valor da raça negra como um todo. E a verdade é que a gama de textos que estava a ser produzida por autores negros (e brancos) sobre negros era algo sem precedentes, em qualidade e em quantidade. A comunidade negra urbanizada ficara mais próxima da actividade cultural nacional e a sua vida era agora mais visível e audível, nas páginas de escritores negros e brancos ou no arrebatamento contagiante de um espiritual negro. Harlem, o *ghetto* para onde haviam confluído muitos dos negros da grande migração do Sul era agora o espaço que corporizava a nova consciência dos negros, o lugar de um povo que se *reencontrava*. Aquele reduto da grande cidade tornara-se a montra de novas formas de cultura, nas artes, nas letras, na dança e sobretudo na música negra. Este potencial da actividade criativa dos jovens autores negros foi o que Locke procurou patentear na sua antologia de textos *The New Negro*.

Nesta colectânea Locke reuniu a participação de trinta e quatro autores negros e quatro brancos tendo seleccionado textos em prosa, poesia e drama, duas canções afro-americanas, com letra e pauta de música, além de registos da oralidade afro-americana efectuados por Arthur Huff Fauset e diversas ilustrações com motivos africanos dos artistas Winold Reiss e Aaron Douglas, a que se juntam diversas fotografias de máscaras e estatuária africana. O grande intuito de Locke ao publicar esta antologia era fazer a amostragem da capacidade artística de uma nova geração de autores que, corporizando um espírito novo descartado de velhos preconceitos, escreviam como negros e não apenas sobre os negros. Por outras palavras, a afirmação de identidade cultural deixava de ser uma intenção problemática ou titubeante e passava a ser um acto de orgulho assumido, de uma voz que agora se fazia ouvir: “Youth speaks, and the voice of the New Negro is heard.”⁹⁶

O conjunto de participações escritas e registos fotográficos coligidos por Locke na sua antologia patenteia a diversidade criativa dos jovens autores negros (além de evidenciar o traço estético surpreendente dos objectos de arte africana) e mostra até que ponto o *movimento New Negro*⁹⁷ já estava organizado e produtivo quando editou este seu

⁹⁶ Alain Locke, “Negro Youth Speaks”, Locke, ed., *The New Negro*, New York: Albert & Boni, 1925, p. 47.

⁹⁷ A expressão “New Negro” foi usada desde 1895, pelo menos, a partir de um editorial publicado na *Cleveland Gazette*, a propósito de comentários surgidos noutros jornais de negros, com referência a livros que haviam sido então publicados tais como *A New Negro for the New Century* (1900) editado por Booker T. Washington, Fannie B. Williams e N. B. Wood, ou *The New Negro* (1916) de William Picken. O conceito subjacente a esta expressão foi-se disseminando até se tornar central no panorama da cultura afro-americana das primeiras três décadas do século XX., cf. *The Oxford Companion to African American Literature*, p. 536.

primeiro *manifesto*. Os *New Negroes* eram homens e mulheres (homens na maior parte dos casos) oriundos da classe média negra que exigiam o reconhecimento dos seus direitos como cidadãos americanos e, sobretudo, queriam dar a conhecer uma imagem de si mesmos que pusesse fim aos tradicionais estereótipos sobre os negros. Deste modo, logo no primeiro ensaio com que inicia esta antologia é nítida a prioridade de Locke na sua estratégia argumentativa em que começa por contrastar o “Old Negro” com o “New Negro” e, nessa comparação, o que distingue o “Novo Negro” é precisamente a sua postura reveladora de uma nova autoconfiança e daquele orgulho racial primeiramente ostentado por Frederick Douglass e depois por um escasso número de autores, mas agora empunhado por toda a hoste de artistas e escritores que se associavam ao movimento para afirmação da cultura negra nos Estados Unidos, nos anos vinte. Note-se também que, logo nas primeiras linhas do prefácio desta colectânea Locke enunciava como primeiro objectivo desta publicação dar testemunho das transformações recentes experimentadas pela comunidade negra na América e que haviam permitido o surgimento e a evidência deste *New Negro*, um ser transformado, que encontrava no espírito do povo a força da sua vitalidade representativa que *ele* tinha de ser capaz de interpretar, expressar:

This volume aims to document the New Negro culturally and socially, - to register the transformations of the inner and outer life of the Negro in America that have so significantly taken place in the last few years. There is ample evidence of a New Negro in the latest phases of social change and progress, but still more in the internal world of the Negro mind and spirit. Here in the very heart of the folk spirit are the essential forces, and folk interpretation is truly vital and representative only in terms of these.

Ainda neste enquadramento introdutório, referindo-se às mudanças surpreendentes que haviam ocorrido na vida dos negros americanos naquela última década, Locke fala-nos mesmo de uma metamorfose que arredara de cena a figura de ficção do *Old Negro* e dera espaço ao surgimento do *New Negro*, jovens vibrantes de vitalidade e autoconfiança, com uma nova psicologia e um espírito novo que já não aceitavam nem cabiam na velha fórmula estereotipada com que antes os designavam. Os autores *New Negro* manifestavam agora capacidade e entusiasmo capazes de impor novos padrões estéticos (capacidade que afinal não seria prerrogativa exclusiva dos brancos) e afirmavam sobretudo um novo apreço pela sua condição de negros, cujos valores de cultura, em reavaliação, eles ajudariam a ser conscientemente assumidos por toda a comunidade negra. Com a presença emergente deste *New Negro* já não era possível sustentar por mais tempo a existência controversa dos estereotipados *Uncle(s) Tom*, *Sambo(es)* e *Mammies* oriundos da tradição sentimentalista da plantação e que assim se viam inexoravelmente remetidos para o espaço

de lenda que os havia engendrado: “[...] the Old Negro had long become more of a myth than a man [...] a creature of moral debate and historical controversy [...] perpetuated as an historical fiction, partly in innocent sentimentalism, partly in deliberate reactionism.”⁹⁸

Esta antologia além de ser repositório do ímpeto de afirmação e da capacidade criativa da nova geração de autores negros dos anos vinte é também um documento chave para entendermos as tensões que latejavam no seio da comunidade negra e que conflituavam no pensamento e na acção da própria *intelligentsia* negra que as enunciava (como teremos oportunidade de ilustrar também a respeito de Locke):

The Negro himself has contributed his share to this through a sort of protective social mimicry forced upon him by the adverse circumstances of dependence. So for generations in the mind of America, the negro has been more of a formula than a human being. The thinking negro even has been induced to share this general attitude...to see himself in the distorted perspective of a social problem.⁹⁹

O *Old Negro*, os artistas e intelectuais negros da velha geração também tinham a sua quota-parte de responsabilidade na manutenção da fórmula estereotipada como os brancos os viam, pois eles próprios haviam glosado os mesmos estereótipos. Por circunstâncias de dependência – que implicaram cedências continuadas, intua-se –, eles procuravam ser iguais aos brancos mediante a imitação de comportamentos que lhes davam protecção social ao tornarem-nos indistintos, não diferenciáveis, “como os outros”. Mas o *New Negro* afirmava um outro conhecimento do seu valor próprio e estava determinado, por via disso, a depender apenas de si mesmo e deixar de ser o problema discrepante no credo social americano, problema para ele e para os *outros* de quem era dependente. A desigualdade de tratamento e de oportunidades associada ao preconceito de inferioridade que o próprio *Old Negro* havia interiorizado seria superada pela afirmação de uma latente qualidade agora que, desprendendo-se da velha crisálida, surgia um novo ser, provido de algo tão distinto como a sua emancipação espiritual:

By shedding the old chrysalis of the Negro problem we are achieving something like a spiritual emancipation. Until recently, lacking self-understanding, we have been almost as much of a problem to ourselves as we still are to others.¹⁰⁰

Esta emancipação espiritual seria evidenciada pela capacidade criativa dos novos autores negros, *The Talented Group* (em referência adoptada de e concordante com Du Bois) e levaria a uma reorientação de perspectivas, por parte dos brancos como dos negros,

⁹⁸ Alain Locke, ed., *The New Negro*, p. 3.

⁹⁹ *Ibid.* pp. 3-4.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 4.

quanto ao valor da expressão natural da cultura dos negros. Como exemplo ilustrativo dessa previsibilidade Locke referiu-se então ao reconhecimento de qualidade que logo fora atribuído aos espirituais, à música negra do povo, quando esta saiu do seu secretismo meio envergonhado e houve a coragem de a divulgar sem inibições:

Recall how suddenly the Negro spirituals revealed themselves; suppressed for generations under the stereotypes of Wesleyan hymn harmony, secretive, half-ashamed, until the courage of being natural brought them out – and behold, there was folk-music.¹⁰¹

Independentemente do favorecimento aqui formulado para com o valor das formas de expressão da cultura do povo, a música, no caso presente, não será despreciando notarmos que ao longo de todo o texto deste seu primeiro ensaio seminal que é o “The New Negro”, Locke, só por esta vez, refere explicitamente os espirituais, uma das três formas mais conhecidas da expressão musical dos ditos “low-down folks”. O *blues* e o *jazz* que já eram referência aclamada como parte importante da noite e do fascínio de Harlem são aqui, literalmente obliterados, presumimos que intencionalmente. Ainda neste ensaio, num outro passo já perto do fim, ao reiterar a esperança que tem na reabilitação do Negro através do valor dos seus dotes artísticos, Locke afirma que terá de ser crescentemente reconhecido que os negros já haviam dado contributos culturais substanciais, não apenas através da sua arte de cariz popular (arte *folk*), da música em especial, que sempre fora apreciada, mas também noutras formas de arte, embora estas de modo mais modesto.¹⁰² Fica assim reforçada a afirmação do valor que Locke reconhece à arte *folk*. No entanto, procurando assinalar alguma contradição entre propósitos de intenção e prática efectiva, cumpre-nos assinalar que em toda esta antologia que passa por ser a *bíblia* do movimento “New Negro” o *jazz* só tem direito a um número e o *blues* a nenhum. Podemos intuir que isso se deveu ao facto conhecido de as formas de expressão musical mais associadas à boémia e à “devassidão” das massas populares negras não terem colhido, por razões de distanciamento elitista, o favor da selecta classe média negra de que Locke (e Du Bois) eram lídimos representantes: “ These were times when the average Negro family did not allow the blues, or even raggedy music, played in their homes.”¹⁰³

No segundo ensaio de Locke incluído nesta antologia, “Negro Youth Speaks”, o seu autor reitera a ambição e a promessa de os artistas *New Negro* virem a dar um contributo distintivo mas inteiramente enquadrado nas correntes artísticas vigentes ao

¹⁰¹ Id., *ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 15.

¹⁰³ Cf. David Levering Lewis, *When Harlem Was in Vogue*, p. 107.

tempo “they are thoroughly modern [...] and Negro thoughts now wear the uniform of the age.”¹⁰⁴ E, subjacente às sofisticações do estilo modernista haveria de detectar-se um influxo novo, o dom instintivo do *folk spirit*. O contributo particular do *New Negro* implicaria o domínio de uma imagística própria, mais do que o domínio de formas convencionais exteriores da arte literária. Mas, neste âmbito, era necessário superar-se o motivo do dialecto convencionalmente atido a um discurso artificioso feito de uma fonética quebrada por elisões. O tom do discurso, por sua vez, já não era nem precisava de ser bombástico, exageradamente assertivo ou suplicante. Os novos poetas negros já se haviam libertado da tradição do menestrel e das armadilhas do dialecto e, adoptando agora um modo de expressão simples e *sério*, tinham elevado os dons da cultura do povo (*folk gift*) à condição de arte.¹⁰⁵ Este passo do ensaio de Locke permite-nos detectar, desde logo, uma atitude elitista relativamente à apreciação da cultura do povo a qual, só por mediação artística dos novos autores, dos *Talented Tenth*, passaria a ser algo *sério*, respeitável. Também nos parece legítimo detectar aqui o desconforto que uma postura elitista tinha em conviver com formas de expressão vernácula como o dialecto, o modo usual de comunicação da “população”.

O uso do dialecto e as razões do seu uso, sobretudo como cedência ao gosto do público é uma questão controversa que temos vindo a acompanhar e foi observada no trabalho de autores brancos e negros que, desde o século XIX cultivaram a tradição da plantação, como Joel Chandler Harris, Irvin Russel, Thomas Nelson Page e depois Paul L. Dunbar. O dialecto dos negros adoptado pela tradição da plantação e também presente no número do menestrel levou a que se associasse este modo de falar a gente pouco instruída, “apatetada”, além de se tratar de uma elaboração linguística sempre algo artificiosa e sem rigor de correspondência com a linguagem usada pelos “low-down folks”. O dialecto dessa gente de *baixa condição* ou condoía ou fazia rir.¹⁰⁶ Além disto, o uso do dialecto estava conotado com estratégias assimilacionistas do *Old Negro* que os *New Negro* agora declaradamente rejeitavam: “Our poets [...] have shaken themselves free from the minstrel tradition and the fowling-nets of dialect, and through acquiring ease and simplicity in serious expression, have carried the folk-gift to the altitudes of art.”¹⁰⁷

O critério de selecção de textos que presidiu à elaboração da edição especial de

¹⁰⁴ Alain Locke, ed., *The New Negro*, p.50.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 48 e 51., *passim*.

¹⁰⁶ James Weldon Johnson na Introdução que fez em *The Book of American Negro Poetry* (1922), de sua autoria, referindo-se à poesia em dialecto, proferiu a sua conhecida afirmação: “the form has only two stops – pathos and humor.” Cf. *The Oxford Companion to African American Culture*, p. 216.

¹⁰⁷ Alain Locke., ed. *The New Negro*, p. 48.

Março de 1925 da revista *Survey Graphic*, cujo número foi inteiramente dedicado à promoção de trabalhos relacionados com a “renascença” afro-americana então em curso é outro aspecto que queremos aqui referir para melhor denotarmos os pressupostos e os convencionalismos da elite intelectual que se propunha levar por diante a tarefa de promoção da condição do negro na sociedade (*racial uplift*). Alain Locke e Charles S. Johnson, editor da revista *Opportunity*, trabalharam então em colaboração, recolhendo e censurando material, revendo artigos exaustivamente, com um objectivo comum bem determinado. O material a ser publicado devia compor-se de artigos elaborados com grande elegância de estilo, preferencialmente sobre gente de bom nível social e, evidentemente, não manchados por referências a estereótipos raciais ou qualquer tipo de vulgaridade embaraçante: “Too much blackness, too much streetgeist and folklore – nitty gritty music, prose and verse – were not welcome.”¹⁰⁸

Coisas de negro a mais, demasiada vida da rua, *folklore*, música “piolhosa”, prosa e poesia rebarbativa não eram bem vindas. Optámos por referir na íntegra esta citação para que se afira bem, no coloquialismo de linguagem usado, o critério aqui formulado por Locke, sintomático das preocupações com o decoro, com o que “parece bem”, pruridos típicos dos intelectuais da classe média (nesta caso a negra), que não queriam dar de si mesmos uma “má imagem”, uma imagem que os associasse *demais* aos negros de condição mais baixa, que estes intelectuais, no entanto, se estavam a incumbir de representar e defender.

A colaboração de Alain Locke com Charles Johnson começara em Março de 1924, quando este último promoveu o célebre jantar “Writers Guild”, como veio a ser conhecido, que ocorreu no *Civic Club*, a fim de que se fizesse aí a apresentação formal dos *New Negro* à nata dos editores brancos, com quem era preciso contar para que o movimento cultural que debutava em Harlem pudesse ser mais que mero fenómeno local.¹⁰⁹ O primeiro projecto conjunto veio a ser a tal edição especial de *Survey Graphic*, promovida pelo seu editor (branco) Paul Kellog, um dos que esteve como convidado nesse jantar. Mas o trabalho em parceria entre Locke e Johnson, na preparação da edição mensal da revista *Opportunity* da National Urban League, seria continuado e fecundo até ao final dessa década. Ambos estavam em sintonia quanto às vias de promoção a desenvolver em prol do

¹⁰⁸ Cf., David Levering Lewis, *When Harlem Was in Vogue*, p. 95.

¹⁰⁹ De notar que o pretexto formal para este encontro era prestar-se homenagem à publicação recente de mais um trabalho de autoria negra, a obra *There is Confusion* de Jessie Fauset, editora da secção literária da revista *Crisis*, mas Fauset foi completamente ignorada e o seu lugar de suposto destaque neste evento foi “usurpado” por Locke. A partir desse dia Fauset manteve um longo e silencioso desentendimento com Locke. Cf. Steven Watson, *op. cit.*, p. 27.

New Negro e quanto ao modo como a arte devia servir o propósito da promoção social do negro. A entrevista que eles deram em conjunto ao produtor de teatro alemão Max Reinhardt e foi publicada na edição de Maio de 1925 de *Opportunity*, dissipou quaisquer dúvidas que houvesse quanto ao conceito elitista de cultura que ambos partilhavam e quanto à estratégia para selecção de materiais a serem publicados por aquela revista. Comédias como *Shuffle Along*, que até estavam a ser bem acolhidas, como se sabia, e levavam à cena um grande elenco de actores negros que incluía Josephine Baker, Catarina Jarbaro, Florence Mills e Paul Robeson, não entusiasmavam Locke e Johnson. Aliás, comédias musicais, fosse qual fosse o contributo de afro-americanos, não eram, decididamente, a forma de arte convocada pelas musas da *Opportunity*.¹¹⁰ Tais espectáculos brejeiros não se coadunavam com a sua postura de contido elitismo e timbre conservador. Eles apreciavam arte *séria*.¹¹¹ Esta aversão denotava, por si mesma, o cunho selectivo que veio a ser por eles imposto para atribuição de qualidade merecedora de divulgação, relativamente aos trabalhos dos jovens autores negros de que iam tomando conhecimento.

Naquele jantar no *Civic Club* Johnson apresentara Locke como mestre-de-cerimónias e cedeu-lhe a condução dos eventos daquela noite, designando-o encomiasticamente por “*virtual dean of the movement*.” Perante a selecta assistência Locke começou por celebrar a promessa da nova geração em ser capaz de dar conta da rica experiência de vida do negro, de tal modo que isso levasse a uma justa reavaliação da raça e do contributo que esta tinha para dar: “a spiritual wealth which if they can properly expound will be ample for a new judgment and re-appraisal of the race.”¹¹² Seguidamente Locke (num tom de aligeirada seriedade) referiu-se a Du Bois ali presente em lugar de destaque e descreveu-o como sendo membro representante da “velha escola” de autores negros. Terá sido um modo subtil usado por Locke para desvalorizar o contributo actual de Du Bois e para se situar ele mesmo, implicitamente, como representante da “nova escola”: “Du Bois was subtly undermined by being described as a member of the passing generation.”¹¹³ Du Bois contidamente replicou dizendo que à nova geração de escritores (onde ele se incluiria, conjecturamos) vinha sendo negada a sua voz autêntica. Convenções

¹¹⁰ Cf. David Levering Lewis, *op. cit.*, pp. 95-96.

¹¹¹ “Harlemania was a vogue [...] the forefathers of the *New Negro* movement [...] valued high art (poetry, painting, classical music) over the popular culture (dancing, jazz, blues) that lured visitors to Harlem and they disapproved of its drawing cards of sex, drugs and alcohol.” Cf. *The Harlem Renaissance, Hub of African-american Culture 1920-1930*, Steven Watson, Pantheon Books, New York, 1995, pp. 105-106.

¹¹² *Ibid.*, p. 27.

¹¹³ *Ibidem*.

sociais haviam imposto uma temática e um estilo convencionado aos artistas afro-americanos. Numa atitude de modéstia formal Du Bois nada disse sobre a corajosa excepção que constituiriam os seus protestos escritos, tendo terminado a sua intervenção predizendo o fim próximo de uma literatura que pedia desculpa por existir.¹¹⁴

O detalhe que aqui se procurou recolher e dar do formalismo cerimonioso deste jantar pretende desvelar empertigamentos e “rivalidades de confrades”, que nem por serem subtis deixam de revelar fissuras e tensões que conviviam no seio de um movimento que, embora irmanado pelo objectivo comum de reconhecimento de igualdade e integração plena da comunidade negra na sociedade americana, convivia com dissensões internas, que vieram a ser insuperáveis nos anos trinta,¹¹⁵ e com incongruências dos seus próprios mentores, o que levou a alguma deriva de objectivos programáticos. No seu ensaio intitulado “Harlem”, incluído na edição especial da *Survey Graphic*, Locke avisava que o camponês migrante era quem teria a última palavra a dizer sobre o sucesso do *New Negro*. Mas, logo após, no segundo ensaio dessa mesma edição, “Enter The New Negro”, Locke esclarecia que a massa de camponeses migrantes deveria entregar o futuro imediato nas mãos da elite que os haveria de guiar, os *Talented Tenth* anunciados por Du Bois.¹¹⁶

E se Locke pretendeu associar Du Bois à “velha escola” para se posicionar implicitamente como arauto de uma “nova escola”, poderemos quando muito considerar que se assistiu naquele jantar, a meio da década de 20, a uma espécie de “passagem de testemunho” entre protagonistas da mesma missão, entre os dois principais obreiros da *H. R.*, no esforço que sequencialmente deram à causa do *New Negro*. Du Bois era mais velho que Locke, é um facto, mas ambos pugnavam pelo *racial uplift* dos negros, escorados nos mesmos pressupostos filosóficos e munidos da expectativa comum que depositaram na função da arte, na capacidade redentora da elite negra para conduzir as massas populares e conseguir que a comunidade negra passasse a ser vista pelos *outros* com outros olhos e se tornasse capaz de ver-se a si mesma à luz dos seus próprios olhos.

Se bem que Locke tivesse imputado à nova consciencialização do negro americano uma responsabilidade internacionalista na libertação dos seus irmãos africanos,¹¹⁷

¹¹⁴ Cf., David Levering Lewis, *op cit.*, p. 93.

¹¹⁵ “The demise of the Renaissance was not simply the result of a depressed economy and dispersal of its key players. The New Negro movement was also torn apart by internal contradictions (Nigerati versus Talented Tenth, politics versus art, race-building versus literature) and its external dependence on Harlemania and Negrotarians for support.” Cf. Steven Watson, p.159.

¹¹⁶ Cf. David L. Lewis, p. 115.

¹¹⁷ “With the American Negro, his new internationalism is primarily an effort to recapture contact with the scattered peoples of African derivation. Garveyism may be a transient, if spectacular, phenomenon, but the

posicionamento que Du Bois não preconizou – tendo proposto para os seus *Talented Tenth* uma acção de âmbito estritamente nacional –, a verdade é que também o *New Negro* de Locke estava menos interessado na África negra (excepto como imagem de inocência lírica) do que na definição da sua própria identidade em solo americano, onde queria afirmar a sua nova consciência e maioria cultural.¹¹⁸

Outro aspecto que evidencia alguma diferença de perspectivas entre os mentores da *H. R.* foi a pequena polémica entre Du Bois e Locke sobre as prioridades da qualidade estética e da função da arte. Du Bois acentuava o valor da “arte como propaganda”, enquanto Locke propunha o primado da beleza como fim último da arte, aderindo assim ao postulado modernista de “art for art’s sake” e, ao adoptar essa directriz entrava em contradição com a esperança que ambos depositavam na função utilitária da arte, naquela ansiada acção transformadora de consciências que os seus *Talented Tenth* haveriam de operar.

Se bem que tudo isso fosse verdade, estas diferenças pontuais entre Du Bois e Locke não os distinguiam ao ponto de os podermos dissociar de uma “mesma escola”. Tanto um como outro formulavam um mesmo sonhado *New Negro*, no desejo comum de afirmarem uma identidade cultural intrínseca, emanada de uma experiência particular de vida, cuja expressão natural eles sabiam identificar, mas com a qual o seu elitismo também intrínseco relutava em identificar-se plenamente e se distanciava estrategicamente. Tanto Du Bois como Locke eram produto e proponentes da tradição da *high culture*. E assim, por questões de educação e formação, ambos partilhavam uma concepção elitista e ainda eurocentrica da cultura, apesar da ligação de Du Bois à ideia de África, solo para onde foi nos últimos anos da sua vida.

Os *Talented Tenth* reconheciam – mesmo que o omitissem ou negassem – que um abismo cultural os separava da comunidade negra de origem rural que recentemente migrara para as cidades. Eles tentaram que os seus textos correspondessem às necessidades políticas e às aspirações das massas de afro-americanos mas, objectivamente, atendendo à sua diferente formação, às suas emoções e convicções, não havia muitas possibilidades de isso ter acontecido.¹¹⁹ Os mentores da *H.R.* acreditavam numa afirmação vitoriosa da cultura negra que lhes grangeasse respeitabilidade através da maximização do valor

possible rôle of the American Negro in the future development of Africa is one of the most constructive and universally helpful missions that any modern people can lay claim to.” A. Locke, *The New Negro*, pp. 14-15.

¹¹⁸ Cf. Malcolm Bradbury and Howard Temperly, ed., *Introduction to American Studies*, Longman, London and New York, 1981, p.163.

¹¹⁹ Cf. David L. Lewis, p. 305.

excepcional de uma pequena elite de negros de formação e aptidão superior. Mas não conseguiram protagonizar integralmente essa aspiração quando presumiram que as suas preocupações estéticas, com selectivo distanciamento de formas da expressão vernácula da “folk culture”, eram a estratégia adequada para incutirem auto-respeito e afirmarem solidariedade para com a massa de milhões de negros que as leis *Jim Crow* e a *Color Line* diariamente desrespeitavam naquela América dos anos vinte.

“Folk interpretation is truly vital”, afirmara Locke no preâmbulo do seu “The New Negro”. Esse material estava disponível para estudo e divulgação. Surgia com espontânea vitalidade e abundância na expressão oral, na música, na dança dos “low-down-folks”, mas a coragem, as consequências, o preço exigido por uma abordagem desinibida da “folk art” cobravam os seus tributos, continuamente. O dilema que atormentara Paul L. Dunbar, com a devida actualização ao tempo de uma modernidade que permitia maiores expectativas, não deixava de estar presente nos autores da Renascença de Harlem.¹²⁰ Fora importante Du Bois e Locke terem anunciado a chegada iminente de uma independência espiritual. Mais difícil se afigurava agora verem-na concretizar-se, tolhida por cedências que se mantinham para com quem publicava e lia, por constrangimentos adquiridos de auto-censura¹²¹ que levaram a estratégias questionáveis sobre a função da arte e o modo *equilibrado* de afirmação da cultura negra. E além disto, no caso de Du Bois e Locke, a solidariedade racial entre elites e massas populares tinha limites claramente impostos por opções de classe social, por perfilhamentos culturais relativamente desfasados, decorrentes de experiências de vida e atitudes perante a vida não inteiramente coincidentes entre quem representava e quem era representado.¹²²

Quando já nos anos trinta tanto Du Bois como Locke reflectiam sobre o que os *Talented Tenth* tinham conseguido, a auto-crítica feita por estes dois proeminentes membros de uma “mesma escola” foi também *intrinsecamente* coincidente. A “renascença” literária sonhada por Du Bois, em que trabalhos de criatividade artística *honestas*, escritos por negros acerca de negros, seriam comprados e lidos por negros, não chegara a acontecer porque se tinha continuado a escrever para o gosto do leitor branco:

¹²⁰ “[...] the double-edged nature of the material of the Renaissance, the ever-present problem of the right thing said by the wrong person or the wrong thing well said by the right person.” *Ibid.*, p. 296.

¹²¹ No princípio de 1934 num ensaio de *Crisis* reflectindo já sobre outras vias possíveis para se conseguir reconhecimento social, além da qualificação nas artes, Du Bois refutou que a solução fosse a via do Comunismo e apresentou uma alternativa verdadeiramente ultrajante para os seus *Talented Tenth* - uma segregação voluntária, com vantagens - o que também representava uma reversão do que ele mesmo sempre defendera, colocando-o assim próximo das posições defendidas por Booker T. Washington e que tinham levado ao confronto entre ambos ainda na geração anterior. Cf., *ibid.*, 298-299.

¹²² “Loyalties to class, or at least to the class to which one aspired, were stronger among some African Americans than racial loyalties.” Cf. C. Barry Chabot., p. 155.

“[...]because it was a transplanted and exotic thing. It was a literature written for the benefit of white people and at the behest of white readers, and starting out privately from the white point of view. It never had a real Negro constituency and it did not grow out of the inmost heart and frank experience of Negroes; on such an artificial basis no real literature can grow.”¹²³

Locke, por sua vez, em Janeiro de 1930, também admitiu que tinha sido pago um preço elevado em empenhamentos e cedências para que a arte feita por negros tivesse público. A escravidão espiritual continuava:

Locke conceded the heavy price of artistic advancement: “To get above the ground much forcing has had to be endured, to win a hearing, much exploitation has had to be tolerated. There is much spiritual bondage in these things as there ever was material bondage in slavery.”¹²⁴

Os *Talented Tenth* não tinham conseguido afirmar a sua independência espiritual e, considerando as cedências não inteiramente desinteressadas que teriam sido por eles feitas, Langston Hughes, também já na década de trinta, veio a ser contundente na crítica que então fez, no seu poema “Elderly Race Leaders”, dirigido à geração mais velha de autores negros, acusando-os de terem sido conservadores, oportunistas venais, escapistas, de terem vivido de modo calculista, com meias verdades e mentiras com que se teriam “governado” bem:

Wisdom reduced to the personal equation:
Life is a system of half-truths and lies,
Opportunistic, convenient evasion
Elderly,
Famous,
Very well-paid,
They clutch at the egg
Their master's
Goose laid:
\$\$\$\$\$\$
\$\$\$\$\$\$
\$\$\$\$\$\$
\$\$\$\$\$

Independentemente de uma estratégia elitista questionável ou do proveito em termos de notoriedade e remuneração de que tenham beneficiado, a faceta em que esta geração mais velha da *H. R.* se distinguiria e por que merece ser lembrada foi a capacidade que mostrou para liderar o desafio de afirmação de igualdade racial através da arte. Du Bois e Locke desmultiplicaram-se em actividades e mediações visando divulgar a qualidade artística dos afro-americanos e com isso melhorarem a condição do Negro na

¹²³ Comentário proferido por Du Bois, inserto na peroração crítica que fez a propósito de *Green Pastures* de Marc Conelly, obra publicada em 1930. Citado por Victor Kramer *et al.*, pp. 59-61.

¹²⁴ Cf. David L. Lewis, p. 234.

América dos anos vinte. Locke estava atento aos novos talentos que iam despontando e procurava atraí-los a Harlem, o lugar onde tudo estava a acontecer. Procurando motivar L. Hughes a aderir àquilo que viria a ser o movimento da *H. R.*, Locke escreveu-lhe uma carta, ainda no princípio da década, expressando a sua ambição e determinação nestes termos: “We have enough talent now to begin to have a movement and to express a school of thought.”¹²⁵ Guiado pela convicção e pelo entusiasmo que aqui também se pressente Locke veio a definir o seu papel na Renascença de Harlem como o de “a philosophical mid-wife to a generation of younger poets, writers, and artists.”¹²⁶ E de facto o seu grande contributo para com a *H.R.* foi a sua capacidade de catalisar adesões para o movimento do *New Negro*, tornando-se o mentor oficial dos seus novos “recrutas”. Em 1927 Alain Locke conheceu Charlotte van der Veer Quick Mason, uma idosa viúva rica de origem escandinava que estava interessada em promover a espiritualidade que, para ela, era atributo único de povos primitivos. A partir desse momento ambos procuraram exercer de modo encoberto o seu poder para estimular e direccionar a produção artística dos jovens autores afro-americanos. Esta era uma parceria feita de interesses conjugados. Mason garantia a Locke o apoio financeiro de que ele precisava, desde que deixara a Universidade de Howard onde antes leccionava. Mason precisava dos serviços de uma figura destacada e activa que fosse capaz de reconhecer e aliciar o contributo dos novos autores negros e funcionasse assim como uma espécie de ponte que estabeleceria, através da obra desses autores, uma ligação mística entre Harlem e o coração de África. Deste modo foi através de Locke que Hughes conheceu Charlotte Mason (a “Madrinha”, como ela exigia ser conhecida, para se manter anónima) e que viria a ser sua patrona por um período de três anos. Locke apresentou a Mason todos aqueles em quem reconheceu talento. Os protegidos de Mason incluíram além de Hughes, Zora N. Hurston, os artistas plásticos Aaron Douglas, Miguel Covarrubias e o escultor Richmond Barthé. A “Madrinha” não queria publicidade, mas o seu patrocínio implicava grande dependência e alguma humilhação por parte dos seus “afilhados”:

“...her patronage exacted the more debilitating tolls of dependency, control, and infantilization. Seated on footstools at her feet, Mason’s godchildren showed her the aboriginal path to spirituality, allowing the aging matron to indulge her fantasies about the nobility of primitives.”¹²⁷

¹²⁵ Locke to Langston Hughes, n.d.; quoted in Jeffrey Conrad Stewart, “A Biography of Alain Locke: Philosopher of the Harlem Renaissance”, Ph. D. diss., Yale University, 1979, p. 272. Aqui citado de Stevan Watson, p. 25.

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ Cf. Steven Watson, pp. 144-147.

O misto de apoio e exigência de dependência pode ser percebido no tipo de relação simbiótica que ela estabeleceu com os seus dois “afilhados” mais prometedores, Langston Hughes e Zora Neale Hurston. Em Novembro de 1927 Hughes fixou um contrato escrito pelo qual receberia \$150 dólares por mês e em troca deste estipêndio obrigava-se a “prestar contas à Madrinha” de tudo o que fazia e onde gastava o dinheiro. Mason instava Hughes a afastar-se de Harlem e da sua corte de sátiros estridentes para poder concentrar todas as suas energias no tipo de escrita que salvaria o seu povo. Hughes começou a passar menos tempo na “Niggerati Manor”. Sob recomendação de Locke, a “Madrinha” não queria que aquele grupo perverso da Renascença difundisse a sua influência. Hughes acabou por ir um número escasso de vezes às festas de A’Lelia Walker na Dark Tower embora o seu poema “The Weary Blues” adornasse uma das suas paredes. A par destas manifestações de tirania Hughes recebia também caloroso encorajamento e outros incentivos de ordem material. Fatos de bom corte das boutiques da 5ª Avenida, bilhetes para a ópera, uma dactilógrafa de serviço, títulos de crédito, um ficheiro.¹²⁸ A referência a esta situação, a que L. Hughes se sujeitou transitoriamente, serve para ilustrar um dos tipos de cedências a que se submetiam os jovens autores negros, até serem capazes de, eventualmente, se bastarem a si próprios, o que desta forma os levava a escreverem sob constrangimentos económicos e sob os condicionamentos psicológicos decorrentes de um sentimento de dependência que aqui era agravado porque associado à condição de negro, *eternamente* dependente.

Du Bois e Locke estavam conscientes de que o preconceito racial e os estereótipos estigmatizantes a ele associados continuavam a ser subscritos pela cultura tradicional dominante. Devemos inferir aqui que a própria atitude de Charlotte Mason, se bem que pugnando pela afirmação da cultura afro-americana, não deixa de trair o gesto paternalista (neste caso literalmente maternalista) de quem decide ajudar, “dar a mão” a quem, em sua convicção, não seria capaz de erguer-se por si mesmo e levar a bom termo a missão de resgate da dignidade do seu povo. Du Bois e Locke estavam convictos de que a capacidade artística e a nova confiança manifestada pelos *Talented Tenth* levariam a uma reorientação de perspectivas, por parte de negros e de brancos, no seio da sociedade americana. Esta geração mais velha da *intelligentsia* negra dos anos vinte, arrostando com antigos constrangimentos e limitações, fora ainda assim capaz de bater-se pela formação e anúncio iminente de uma fase nova e mais dinâmica que levaria à emancipação social dos negros através da arte. Mas a força ascensional que assomava e levaria a comunidade negra da América a olhar e ser olhada com outros olhos seria, necessariamente, protagonizada por

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 147-148.

uma geração mais nova, embora num amanhã já próximo. E se há que referir dois grupos distintos, duas “escolas”, duas gerações, dentre os autores da Renascença de Harlem, à primeira geração pertencem então aqueles que foram capazes de anunciar a chegada iminente do *New Negro*, à segunda geração pertencem aqueles que, de algum modo, haveriam de o corporizar, com a atitude de maior afrontamento que foram capazes de patentear. Os autores da primeira geração da *H.R.* enunciaram uma confiança nova, os autores da segunda geração procuraram dar voz a essa confiança que buscava um reajustamento de perspectivas culturais identitárias, capaz de transformar a América numa democracia moderna, finalmente emancipada de uma antiga mentalidade perenemente segregacionista. O primeiro grupo ou “velha escola” optava por representar essencialmente a classe média negra americana. Esta estratégia, de cariz mais conservador, é a postura continuamente utilizada desde os primeiros autores afro-americanos como Phillis Wheatley e está de acordo com o programa de assimilação social e política posteriormente defendido de forma mais notória por Booker T. Washington. Relatos da vida e das realizações conseguidas por seres de excepção como Frederick Douglass e o próprio B.T. Washington, em versões antecipadas de histórias à Horatio Alger, pretendiam servir como evidência da capacidade intelectual dos negros e do direito dos afro-americanos a uma plena cidadania, na mesma medida em que fossem bem sucedidos os percursos de vida e as realizações literárias que os testemunhavam. A persistência desta estratégia nos autores da *H. R.* é evidente em Du Bois, Locke, Countee Cullen e Jessie Fauset, por exemplo. A outra estratégia literária mais inovadora e inicialmente menos comum, que emergiu com maior visibilidade durante a Renascença de Harlem, envolve a representação de outros segmentos da vida dos afro-americanos. Esta é a estratégia que foi seguida por Claude McKay, Langston Hughes, Sterling Brown e Zora Neale Hurston. Esta “nova escola” procurou fazer notar e celebrar, de modo mais desinibido, as diferenças de valor significativa das formas de cultura dos negros americanos, argumentando implicitamente que tais diferenças representavam o contributo específico que os afro-americanos tinham a dar para incorporação e enriquecimento da cultura americana, no seu todo. Este segundo grupo de jovens autores negros da *H. R.* também assumiu o risco de adoptar o uso do dialecto e arrostar com o estigma depreciativo então conotado com essa prática literária, enquanto que o grupo mais conservador procurou manter uma dicção que estivesse bem de acordo com o inglês padrão ou até erudito.¹²⁹ Entre a *intelligentsia* negra, tendencialmente

¹²⁹ “[folk materials] ... African-American poets typically shied away from them, preferring instead to write using recognizably literary forms and diction.” Cf. C. Barry Chabot, *op. cit.*, p. 163.

conservadora, havia o receio de que o reconhecimento de diferenças nos modos de vida e no uso da língua pudesse ser tomado como indício de diferenças mais profundas que retirariam força à pretensão de semelhança e, concomitantemente, de igualdade.¹³⁰ Assim, foi pouco acolhedora, por parte da própria *intelligentsia* afro-americana, a recepção inicial dada aos jovens autores que optaram por não omitir certos quadros da vida difícil dos negros e usaram formas de expressão vernácula como o dialecto. A este propósito relembramos a alusão crítica que William Du Bois fizera a *Home to Harlem* de C. McKay. A leitura daquela obra, tal a imundície gratuita que ela conteria, fizera Du Bois sentir necessidade de tomar um bom banho. Langston Hughes, ao contrário, pelo que já publicara, parecia ser a voz que celebraria o reconhecimento da maioria espiritual dos negros (“a spiritual Coming of Age”) que Locke anunciara no seu “The New Negro”.

¹³⁰ “The argument made by Fauset and others that African Americans are fundamentally similar to their white contemporaries requires them to represent or at least to celebrate only those aspects of African-American life that explicitly support it. The acknowledgment of differences, even minor differences in language usage ... might be taken as evidence for deeper differences that would falsify the claim to similarity, and hence to equality. The need to defend claims of similarity thus establishes limits to possible representations of African-American life.” *Ibid.*, p. 154.



WINOLD
REISS

Winold Reiss
Interpretation of Harlem Jazz I, c. 1925

Capítulo IV

James Mercer Langston Hughes: Um *New Negro*. A sua primeira produção poética

Langston Hughes (1902-1967) era o autor da nova geração em quem Locke depositava mais esperanças com vista ao reconhecimento da maioria cultural e humana da comunidade negra na América dos anos vinte. Como prova disso a antologia *The New Negro* contém nove dos primeiros poemas de Hughes. E a qualidade poética da obra subsequente de Hughes haveria de corresponder àquele repto, confirmando a aceitação dessa missão bem como da responsabilidade de ser porta-voz do negro comum americano, aquele em cuja expressão vernácula, espontânea, residiriam os “dons da raça”¹³¹ que o poeta teria de ser capaz de interpretar e revelar, como contributo distinto e digno dos negros, a integrar na modernidade americana.

Hughes começara por encantar a escola tradicionalista da *intelligentsia* negra com o seu primeiro poema publicado “The Negro Speaks of Rivers” (*Crisis*, June 1921). Este poema que haveria de se celebrar, tornando-se ponto obrigatório das leituras públicas de poesia feitas por Hughes a partir dos anos trinta, foi escrito numa primeira fase da sua produção poética (aos dezanove anos de idade) e o discurso em inglês normativo, bem como as poderosas ressonâncias de um tempo idílico ali impregnadas parecem revelar um poeta em perfeita correspondência com as estratégias de promoção da “raça” propostas por Du Bois e Locke. Escrito num ritmo Whitmaniano, com verso livre (o que habitualmente não suscitaria o aplauso de Du Bois), o poema tem uma beleza surpreendente que emana da fluidez como são ali evocados os primórdios da civilização, reeditando com mestria a imagem romântica e primitivista que então ainda se cultivava de África. No contexto dessa encenação, a alma do poeta, que se assomou progressivamente, como um rio, vinda do

¹³¹ “Here we have brought our three gifts and mingled them with yours: a gift of story and song...; the gift of sweat and brawn...; third, a gift of the spirit.” Cf. W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk* (1903), New York, Avon Books, 1965, pp. 386-87.

fundo do tempo – “My soul has grown deep like the rivers”¹³² – diz-nos como nesse tempo, que repercute visões edénicas, os grandes rios se encontravam (Eufrates, Congo, Nilo, Mississipi) e todas as suas águas eram parte de um mesmo caudal. Assim também, por insinuada extrapolação, o sangue que agora corria nas veias dos africanos se encontrava com o dos americanos no corpo vivo de uma mesma nação. Nesta primeira fase da produção poética de L. Hughes que é evocativa da “herança de África”, da mítica “mãe África”, é visível a veia inspiradora do movimento da *négritude*.¹³³ Neste poema Hughes ainda revela uma nostalgia por África, numa visão romantizada que viria a rejeitar posteriormente, ao tomar contacto directo com a realidade menos idílica que ali se vivia. Em Junho de 1922, como camareiro no navio cargueiro SS *Malone* que fazia escalas comerciais ao longo da costa ocidental de África, L. Hughes pôde constatar a crueza de vida que os negros ali levavam e rectificar as concepções românticas que inicialmente aceitara ou, menos conscientemente, glosara. Quando regressou a Nova Iorque, em Outubro de 1924, o poeta, então com vinte e dois anos, tinha superado um importante rito de passagem.¹³⁴ Hughes estava então pronto e decidido a resgatar a dignidade do negro e para dar voz ao seu povo usaria, necessariamente, aquilo que era mais distinto e habitualmente mais depreciado pela classe média (branca e negra), o discurso oral do negro comum expresso em formas dialectais, a música negra, com o sentimento veemente do *blues* e o ritmo exuberante do *jazz*.¹³⁵

Esta recusa em “negar a raça”, dando antes voz à diferença cultural significativa¹³⁶

¹³² O significado de “soul” implica um conceito central na poesia de L. Hughes, que surge aqui expresso já em 1921 e que o autor esclareceu, do modo que se segue, em 1966: “*Soul* is a synthesis of the essence of Negro folk art redistilled [...] particularly the old music and its flavor, the ancient basic beat out of Africa, the folk rhymes and Ashanti stories – expressed in contemporary ways so definitely and emotionally colored with the old, that it gives a distinctly Negro flavour to today’s music, painting or writing – or even to merely personal attitudes and daily conversation. *Soul* is the contemporary Harlem’s *négritude*, revealing to the Negro people and to the world the beauty within themselves. (Rampersad, 1988, p. 403). Aqui citado de Geneviève Fabre *et al.*, pp.251-52.

¹³³ Movimento que se assumiu com uma espécie de contra-ofensiva destinada a resgatar os valores culturais de África, rejeitando a assimilação aos valores europeus. Foi iniciado nos anos trinta por Léopold Senghor do Senegal, Aimé Césaire de Martinica e Léon Damas da Guiana Francesa e teve o seu apogeu nos anos 1960. A Renascença de Harlem e o Pan-Africanismo exerceram influência directa no movimento da “*négritude*”. Cf. *The Oxford Companion to American Literature*, pp. 531-532.

¹³⁴ Cf. Steven Watson, pp. 56-57.

¹³⁵ “The source of his poetry was to be found in the anonymous, unheard black masses: Their rhythms, their dialect, their life styles. Hughes sought to incorporate this untapped resource of black folk language into a new kind of poetry”. Cf. Victor Kramer *et al. op. cit.*, p. 272.

¹³⁶ A expressão “Signifying difference” envolve um conceito útil para a presente discussão, que deve ser circunstanciado. Discutindo o modo como tocam os músicos de *jazz*, que os leva a realizarem interpretações de improviso que constituem, em si mesmas, *identidades musicais únicas*, Samuel A. Floyd, Jr. e Ingrid Monson (partindo dos estudos feitos por Henry L. Gates que assinala um diálogo a voz dupla entre a literatura negra e a música afro-americana, em particular o *jazz*) referem a existência do *Signifier*, algo com um significado fixo e *Signifying*, o significado distintivo que fica expreso pelo *modo como* aquele é dito, interpretado, tocado. Na área musical, diferença significativa é por exemplo o traço distintivo resultante da

conjugando-a com a esperança de integração plena na sociedade americana, levava à criação dos dois credos identitários de L. Hughes: “I am a Negro” e “I; too, Sing America.” Esta tensão entre a consciência de ser negro e a aceitação do Sonho Americano (mesmo que progressivamente mais ténue), foram pólos dinamizadores da sua poesia. E logo num dos seus primeiros poemas “Negro” (1922) se detecta a centralidade que Hughes iria conferir à “blackness”, à condição e à experiência de vida do negro: “I am a Negro/ Black as the night is black/ Black like the depths of my Africa”. Com esta afirmação o poeta inicia e encerra este poema e esta repetição é a marca reiterada de orgulho na cor de que se reclama e de onde vem. E há adicionais razões de orgulho que ali são também enaltecidas, grandes cometimentos para quem tinha sido continuamente rebaixado mas mantinha uma notável capacidade de trabalho e empreendimento – “I’ve been a worker: Under my hand the pyramids arose./ I made mortar for the Woolworth Building” – além de uma qualidade artística que os distinguia, aquele contributo muito próprio e inovador na área da música que Hughes já não deixava omitido: I’ve been a singer: All the way from Africa to Georgia/ I carried my sorrow songs/ I made ragtime”.

Langston Hughes teria de ser capaz de celebrar esta qualidade artística mas não numa vertente étnica, marginal. O desafio que fora apresentado aos novos autores da *H. R.* e a que Hughes queria corresponder consistia em criar arte que procurasse exprimir-se a duas vozes, uma que a inscrevesse no plano da cultura nacional e outra que a distinguisse ao nível de uma diferença específica, sem a tornar redutoramente étnica. Este fora o desafio que já antes Dunbar enfrentara. Pretender ser igual afirmando diferença, quando essa diferença estava conotada com *gente de baixa condição* e com a *menoridade* atribuída às formas de expressão cultural *dessa gente*, ao preconceito para com a cultura negra nas suas diversas formas de vernáculo, no modo de falar, no dialecto, na música, na dança. Este foi o desafio que então Langston Hughes aceitou. Consumar o intento do *New Negro*, justificar a qualidade humana dos afro-americanos e resolver o dilema com que se debatiam os escritores negros na América: serem capazes de afirmar diferença significativa mas inscrevendo-a no todo da cultura americana. Esta afirmação de diferença integradora levaria Hughes a promover um hibridismo enriquecedor também desejado pela modernidade e que viria a insuflar a *americanidade* com uma vitalidade nova e reconfiguradora. Para Hughes, negro e americano, escrever poesia a partir das formas vernáculas da cultura negra seria corresponder às necessidades de revitalização sentidas

evolução (originada por repetição com diferenciação) entre *ragtime*, *blues* e *jazz*. Cf. Michael Borshuk, *op. cit.*, pp. 44-45.

pela modernidade americana e, ao mesmo tempo, manter fidelidade ao projecto mais íntimo de promoção social dos “low-down folks” proposto pelo *New Negro*.

A rebelião dos modernistas americanos brancos, lutando contra a autoridade da “velha” anglofilia *genteel* que persistia no formalismo e na austeridade do inglês padrão, terá paralelo na tensão experimentada pelos autores afro-americanos deste tempo para usarem ou ainda rejeitarem formas dialectais nas suas criações literárias, as quais precisavam de ser vistas como meritórias pelo *outro*. A linguagem e a escrita com registo racial mantinham um estigma de que a *intelligentsia* negra, agarrada à sua consciência de classe, procurava distanciar-se. Para os escritores e poetas negros da década de vinte, geralmente oriundos da classe média, o dialecto evocava os grilhões da escravidão, da repressão que impedira uma expressão literalmente livre. Mas o dialecto, se bem que associado à condição social desfavorecida do negro era, em si mesmo, uma forma de resistência, de afirmação de diferença significativa. E a linguagem da música, do *blues*, do *jazz* era, a seu modo, um dialecto negro, na exclusividade de comunicação que os gerara e na resistência que conferia.¹³⁷ A música negra assentava na interacção dialógica entre chamada e resposta, “call and response”. E esta música, feita do diálogo e do linguajar do povo, na “roda” em que todos participavam, tornara-se o principal elo de inclusão social dos negros urbanizados e veículo da sua sobrevivência cultural. Nessa comunhão identitária o *blues* era o lamento individualizado, a catarse comungada que em todos se repercutia, o *jazz* era a conversa generalizada em que todos espontaneamente participavam.

Mas esta linguagem musical com registo racial tendenciosamente associado a marginalidade não era bem acolhida pela intelectualidade negra nem pela crítica branca. Críticos brancos que escreveram sobre o *jazz* entre 1910 e 1920, quando este género começou a ser ouvido e divulgado, designaram-no por vezes como algo abominável, uma violação das sensibilidades refinadas, um fenómeno anti-artístico que só podia apelar ao mau gosto, ao gosto bestial, à impudência. Por sua vez, neste período, os intelectuais negros contemporâneos de Hughes depreciavam o *jazz* de outro modo, subestimando a sua importância estética e excluindo-o literalmente do projecto de promoção social em que estavam envolvidos. Embora todos os intelectuais de Harlem promovessem a arte negra, só Langston Hughes “tomou a sério” a sua nova música, o *jazz*. Em nenhuma vez na *Crisis*, a revista oficial da NAACP (*National Organization for the Advancement of Colored People*), o seu editor, Du Bois, mencionou os músicos pioneiros do *jazz* Louis Armstrong, Duke Ellington ou Fletcher Henderson. Para quem estava empenhado em divulgar as

¹³⁷ *Ibid.* pp. 8-9.

realizações dos afro-americanos, esta flagrante omissão por parte dos intelectuais da Renascença de Harlem, se reflecte o desejo que eles tinham de se dissociarem de estereótipos conotados com primitivismo e exotismo, também decorre da sobrevalorização que eles conferiam à cultura eurocêntrica e da desvalorização que atribuíam à própria tradição vernácula afro-americana. E se a *intelligentsia* negra que deu forma à *H.R.* não era uma coligação homogênea, os seus principais mentores partilhavam certos *dogmas* e um deles era a convicção de que um grupo oprimido e desvalorizado poderia melhorar o seu reconhecimento social através de arte de *excelência*, de uma “aliança de topo” em que o gosto das elites evidenciasse paridade intelectual. Mas a despeito de uma exaltação retórica em favor da arte dos negros, o *jazz* que já era um produto de grande popularidade e influência nos anos vinte foi ignorado pela intelectualidade negra, na sua estratégia de afirmação de valor que privilegiava a “alta cultura”. Du Bois não rejeitava completamente manifestações culturais da expressão *folk* afro-americana como o *blues* e a dança negra, mas ele esperava que estas expressões da tradição vernácula viessem a assumir formas artísticas mais elevadas, à medida que a raça evoluísse. E nesta sua perspectiva, pouca atenção havia a dar a Jelly Roll Morton e Bessie Smith, ao *blues* ou ao *jazz*, até que estas formas de expressão cultural se tivessem transformado em arte *séria*.¹³⁸ Locke ainda veio a mostrar apreço por L. Armstrong e D. Ellington mas só mais tarde, já em 1936, quando publicou *The Negro and His Music*. Mas como nos diz Eric Porter, mesmo reconhecendo a especificidade artística do *jazz* e a qualidade dos seus músicos, Locke nunca deixou de considerar que esta forma de expressão musical era um “beco sem saída”. A pouca valia atribuída por Locke ao *jazz* tinha a ver com o seu continuado investimento na “high culture” e na constatação das dificuldades que enfrentavam os músicos negros que se exprimiam em vernáculo.¹³⁹

L. Hughes, pelo contrário, considerava que a utilização do *jazz* na sua poesia era essencial para a formulação do seu discurso a duas vozes, como forma de facilitar a sua articulação a nível “nacional” e viabilizar também a expressão da vertente “étnica” ou mais distintamente afro-americana. E assim para Hughes o *jazz* era inseparável do projecto de promoção racial preconizado pela *intelligentsia* negra. Apesar da sua problemática associação a primitivismo, a música negra, em tão pouco tempo, era já presente em toda a parte, para além do círculo da “cultura negra”, e estava a ter grande impacto no processo de definição da moderna cultura americana, então em curso. E se o propósito do “movimento”

¹³⁸ Cf. Michael Borshuk, pp. 22 – 25., *passim*.

¹³⁹ Cf. Eric Porter., *What Is This Thing Called Jazz?*, p. 46.

New Negro era melhorar a condição dos afro-americanos, afirmando a importância da sua cultura, então o *jazz* pelo impacto cultural que já exercia e pela aceitação que já colhia, era um produto cultural que não podia ser ignorado. E, tal como Hughes proclamou no seu famoso ensaio “The New Negro and the Racial Mountain” (1926), nada era mais identificador da *alma* negra e do valor da sua cultura do que esta música, o *jazz*, expressão da vida sofrida do negro na América, da sua revolta, da sua dor e do riso que escondia a dor:

“[J]azz to me is one of the inherent expressions of Negro life in America; the eternal tom-tom beating in the Negro soul – the tom-tom of revolt against weariness in a white world, a world of subway trains and work, work, work; the tom-tom of joy and laughter, and pain swallowed in a smile.”¹⁴⁰

L. Hughes estava pois consciente e convicto de que o contributo do negro para a cultura americana repousava na tradição vernácula dos afro-americanos, na sua música, na sua maneira de comunicar e resistir. Mas a despeito dessa convicção, a sua produção poética dos primeiros anos, de que são exemplos aclamados os poemas “The Negro Speaks of Rivers” (1921), “Negro” (1922) ou “My People” (1923) mostravam um cunho lírico que embora denotando já uma tonalidade *blue* não tinham ainda a forma de *blues*. De facto, estes poemas da primeira fase poética de Hughes que reflectiam a “herança de África”, o tema da “blackness”, ou fizeram a denúncia política de situações tais como o linchamento de negros, “The South” (1922), mantinham uma lírica relativamente tradicional em inglês normativo. Haverá várias razões para explicar o facto de esses primeiros poemas não terem sido escritos numa forma de *blues*, mas a mais óbvia estará ligada ao facto de o *blues* ser uma forma musical americana, o produto de uma simbiose entre ritmos e harmonias africanas (tais como *blue notes*¹⁴¹ e o padrão típico de doze compassos) interpretadas com instrumentos americanos e Hughes ter considerado que isso acarretaria um efeito desviante de “cor local” a poemas que pretendiam ser a voz universal dos negros. A segunda razão seria um auto-questionamento de ordem conceptual: poderiam os *blues* – enquanto forma de cultura popular indissociável das classes mais humildes e de tudo o que a “velha guarda” da *H. R.* considerava ser “low culture”, algo marginal e de gente pobre – servir

¹⁴⁰ Cf. Michael Borshuk, p. 34.

¹⁴¹ “The simple musical form used to create the *blues* incorporated three practices that were fundamental to African-American folk music, all having their antecedents in West African musical traditions. Cross-rhythms or simple polyrhythms, which have always been the foundation of West African drumming, “*blue notes*”, the melodic tendency to express rising emotions with falling pitch by bending or flattening certain notes of the diatonic scale, using one’s voice or a musical instrument and finally a variety of vocal techniques, from coarse guttural tones and slurs to falsetto and melisma, to color the melodic line and give it identity and expressiveness.” Cf. *Looking up at Down, The Emergence of Blues Culture*, William Barlow, Temple University Press, Philadelphia, 1989, pp. 3-4.

para representar *todos* os aspectos da vida dos negros? E não era verdade que a poesia escrita anteriormente em dialecto afro-americano havia levado a um completo descrédito do “discurso negro” como acontecera às mãos da tradição do menestrel? Não era facto que a história da poesia escrita em dialecto por autores negros servira para reforçar estereótipos aviltantes? Langston Hughes sabia o risco que era escrever poesia em dialecto, do modo como haviam feito os poetas que cultivaram a tradição sentimental da plantação, como Paul L. Dunbar, cujos poemas *sérios*, de que se orgulhava, haviam sido escritos em inglês padrão, por vezes pomposo, mas não em dialecto. Contudo Hughes, tal como Sterling Brown, estava convencido da beleza do discurso oral do negro, em si mesmo, e do rejuvenescimento que este podia trazer à literatura feita pelos autores negros. Deste modo, a decisão de adoptar na escrita as formas da expressão oral dos negros de humilde condição significava também validar e atribuir beleza à cultura popular desse estrato social, colocando-a num patamar acima dos habituais critérios da aferição burguesa, de escrita literária consignada a gente letrada.

No seu ensaio “The Negro Artist and the Racial Mountain” Hughes assume o seu compromisso de promover uma escrita com registo racial quer isso agrade ou não a outros. Este texto, já escrito em 1926, evidencia a tomada de posição do seu autor relativamente ao que meditou desde a sua primeira fase poética e à decisão que veio a tomar de usar na sua poesia as formas vernáculas da cultura popular negra, independentemente dos riscos que isso acarretasse em termos de conotações depreciativas e do mau acolhimento que essa decisão pudesse suscitar junto da intelectualidade negra ou da crítica branca. Hughes pertencia à nova geração da *H. R.* que queria afirmar, mais do que teorizar, a sua independência artística e para isso não podia recear ou ter vergonha de ser intérprete da expressão cultural da gente comum do povo a quem iria dar voz. O “manifesto” daquele que incentivava outros jovens autores negros a escalarem com ele a “montanha racial” identificava-os naquele anseio antigo de expressarem livremente o seu modo de ser, as suas dores e alegrias, sem constrangimentos, sem *aquelas* inibições auto-impostas ou vindas de *outros*, de modo a que se construísse assim a liberdade das gerações futuras:

We younger Negro artists who create now intend to express our unindividual dark-skinned selves without fear or shame. If white people are pleased we are glad. If they are not, it doesn't matter. We know we are beautiful. And ugly too. The tom-tom cries and the tom-tom laughs. If colored people are pleased we are glad. If they are not, their displeasure doesn't matter either. We build our temples for tomorrow, strong as we know how, and we stand on top of the mountain, free within ourselves.

Este ensaio, por ser um texto fundamental para o entendimento da determinação e

da postura de L. Hughes quanto a dificuldades e constrangimentos com que o escritor negro se debatia recorrentemente, será seguidamente citado e comentado em mais alguns dos seus passos essenciais. No diagnóstico dessas dificuldades Hughes declara que o principal obstáculo para afirmação do artista negro é a montanha dos equívocos personalizada pela própria comunidade negra instruída, sempre muito crítica e que, na sua ânsia de reconhecimento de igualdade, desdenhava os seus próprios artistas e continuava a valorizar as formas de arte da tradição ocidental, procurando imitá-la. As expectativas dos editores e leitores brancos e negros eram (continuavam a ser) um outro constrangimento que igualmente os condicionava:

The Negro artist works against an undertow of sharp criticism and misunderstanding from his own group and unintentional bribes from the whites. "Oh, be respectable, write about nice people, show how good we are," say the Negroes. "Be stereotyped, don't go too far, don't shatter our illusions about you, don't amuse us too seriously. We will pay you," say the whites.

Hughes tinha consciência de que nenhum poeta negro poderia ser grande se tivesse vergonha da condição do seu povo e se o seu intento se limitasse a corresponder às expectativas do *outro* copiando o que aquele fazia para ser *igual* a ele:

"I want to be a poet – not a Negro poet," meaning, I believe, "I want to write like a poet"; meaning subconsciously, "I would like to be a poet"; meaning behind that, "I would like to be white."

Esta crítica, inscrita logo no início do ensaio, deve ser lida como uma admoestação de Hughes a todos quantos queriam ser poetas falando dos negros, mas não como negros. Para L. Hughes era dever dos jovens autores negros interrogarem-se, para encontrarem depois na força da sua arte a resposta que poria fim ao desejo continuamente sussurrado de quererem ser *iguais* procurando ser *como* os brancos:

But, to my mind, it is the duty of the younger Negro artist [...] to change through the force of his art that old whispering "I want to be white," hidden in the aspirations of his people, to "Why should I want to be white? I am a Negro – and beautiful!"

Para vencer a montanha metafórica da falta de auto-estima era preciso, antes de mais, que os próprios negros abrissem os olhos e os ouvidos ao valor e às formas da sua cultura para perceberem a beleza aí patente e serem então capazes de a expressar numa estética negra própria: "Let the blare of Negro jazz bands and the bellowing voice of Bessie Smith singing Blues penetrate the closed ears of the colored near-intellectuals until

they listen and perhaps understand”.¹⁴²

Poesia com registo racial e de modernidade

O desafio era inequívoco e havia que ser-se determinado. Para se avançar no caminho que conduziria ao reconhecimento da cultura negra era preciso incorporar no *mainstream* da cultura americana o contributo que emanava da tradição vernácula negra, nas formas do *blues*, do *jazz* e na sua expressão oral ancorada ao dialecto. A inscrição destas formas vernáculas em paridade e em alternativa ao inglês-padrão seria acto definidor da independência artística de Hughes e da estética negra que ele defendia, mesmo tendo em conta os riscos e as limitações que Dunbar experimentara, facto que levava ainda outros autores da geração mais velha como o veterano James Weldon Johnson a pugnam por uma voz distinta para o negro mas que excluísse a poesia em dialecto, devido ao que chama “fixing effects of a long convention” que ele seguidamente esclarece:

The Negro in the United States has achieved or been placed in a certain artistic niche. When he is thought of artistically, it is a happy-go-lucky, singing, shuffling, banjo-picking being or as a more or less pathetic figure. The picture of him is in a log cabin amid fields of cotton or along the levees. Negro dialect is naturally and by long association the exact instrument of voicing this phase of Negro life; and by that very exactness it is an instrument with but two full stops, humor and pathos.¹⁴³

Atendendo a estas fixações continuamente pejorativas e limitadoras, a temática do negro, na estratégia de escrita assumida por L. Hughes, era um acto de dissidência e uma corajosa rebeldia para quem pretendia independência de voz e autonomia económica. Na década de vinte a escolha de certos temas e o modo de os abordar ainda estavam muito condicionados pelas exigências dos editores, recaindo as suas preferências sobre os autores que associavam o Negro a primitivismo e exotismo, pois daí advinham bons resultados financeiros. Hughes não pretendia incorrer nas mesmas limitações que vieram a condicionar P. Dunbar, mas havia riscos semelhantes na opção que tomava. Contudo “o negro agora estava em voga”, isso permitia-lhe mais espaço de manobra que ao seu antecessor e levava-o a ter esperança num mercado de leitores negros mais alargado,¹⁴⁴

¹⁴² Cf. L. Hughes “The Negro Artist and the Racial Mountain” (1926) em *The Heath Anthology of American Literature*, vol. two, pp. 1616-619.

¹⁴³ James W. Johnson, *The Book of American Negro Poetry*, p.41.

¹⁴⁴ “The present vogue in things Negro, although it may do as much harm as good for the budding colored artist, has at least done this: it has brought him forcibly to the attention of his own people among whom for so long, unless the other race had noticed him beforehand, he was a prophet with little honour.” Cf. *Heath Anthology*, p. 1618.

além de que o seu modo de apropriação do vernáculo negro também obedeceria a diferente estratégia e tratamento. Hughes pretendia subverter a visão burguesa dominante sobre cultura e modo de a representar, combinando-a com a ideia de especificidade racial em que o modo vernáculo se tornava necessidade implícita para poder exprimir diferença significativa, sem se preocupar com a interpretação provavelmente depreciativa por parte do público branco e negro da classe média quanto ao som do “tom-tom” que perpassasse na sua poesia.

Hughes tinha a convicção de que o artista literário podia comunicar com o “povo” e interpretar com “autenticidade” os seus anseios, tristezas e alegrias. Quando Hughes declara “I am a Negro” ele afirma orgulho na sua condição de negro, mas também sabe que ele não é um negro como os outros. Ele é o negro que fala pelos outros, sobretudo pela grande maioria dos que não têm voz. Essa era e é, de resto, um dos atributos inerentes à utilização do dialecto na forma literária. Mas a sua condição de intérprete iria exigir um necessário grau de sofisticação, a assunção da distância estética do artista, neste caso de um *outsider*, enquanto negro culto de classe média que vai pôr por escrito aquilo que é cultura oral das camadas populares. Nesta estratégia de conciliação de material “folk” com recriação artística por parte de um autor letrado, Hughes estava já a solucionar o antigo dilema do escritor negro e a materializar o sentido de missão do *New Negro* ao criar uma via intermédia que divulgaria e legitimaria a qualidade da cultura popular junto da classe média leitora americana:

Because Hughes was bringing techniques and ideas to his folk poems from what was normally considered to be outside the folk tradition (the most important example being the act of writing down his work), he was not actually referring his audience back to the folk totally. Rather, he was creating a middle ground that presented his audience with an enlightened professional poet’s version of the unpretentious folk.¹⁴⁵

A apropriação ou recriação do vernáculo das camadas populares por parte de L. Hughes implicava assim uma interpretação de conteúdos e formas, que era inevitável, mas que seria distinta do que Dunbar e outros haviam feito anteriormente, para darem voz a quem não a tinha mas também, frequentemente, como cedência para com a tradição do menestrel e da plantação. Hughes irá afastar-se de modo determinado dessa sentimentalidade tradicional e daquele tipo de dialecto artificioso com que se veiculava uma imagem inautêntica do negro. Hughes quer dar-nos na sua poesia uma interpretação tão autêntica quanto é possível a um texto transcrever oralidade e outras formas de vernáculo de um povo na sua comunicação quotidiana. Ele não vai glosar estereótipos para

¹⁴⁵ Steven C. Tracy, *Langston Hughes & the Blues*. Urbana and Chicago, Univ. of Illinois Press, 1988, p. 47.

satisfação de gostos convencionados. O seu compromisso será converter oralidade em poesia, ciente dos riscos que essa interpretação contém como da determinação que tem em não deturpar as manifestações do “gênio do povo” que vier a captar. Por tudo isto J. W. Johnson vai considerá-lo, juntamente com Sterling Brown, um “folk creator”. Em Hughes o vernáculo não é uma imitação estereotipada mas sim algo genuíno: “the common, racy, living, authentic speech of the Negro in certain phases of real life”.¹⁴⁶ Com a sua poesia Hughes tencionava provar que essa vitalidade do discurso negro era motivo digno e viabilizador de criação artística. Hughes, até certo ponto, seria continuador do contributo literário que havia recebido de P. Dunbar, W. Whitman e Carl Sandburg, que também tinham procurado ser a voz de quem não a tinha. Em termos musicais Hughes sentia-se identificado com uma diversidade de músicos de *blues* e *jazz* tais como Clara Smith, Ethel Waters, Bessie Smith ou W.C. Handy, Duke Ellington e Louis Armstrong, entre outros, patenteando neste gosto plural a sua abertura à inovação e à experimentação modernista. Também por isto a sua poesia haveria de cobrir uma grande variedade de temas ou um tema – a condição do negro na América – analisada à luz de diversos sub-temas: orgulho racial e denúncia do racismo, de injustiças e discriminações, da condição desfavorecida do negro e também da “race toward whiteness” por parte dos negros da classe média, da falta de trabalho condigno, o desejo de integração, a importância do humor para esconder a dor, a importância da música e da expressão vernácula que só o negro entendia e descodificava plenamente como elemento identitário e factor de sobrevivência. E Harlem como lugar da esperança, da evasão e também, depois, de uma indisfarçada desilusão. A forma da sua poesia haveria de ser também variada, buscando adequação à diversidade dos temas versados e às formas da expressão popular que pontualmente queria interpretar, representar, dizer. Por exemplo, ao querer respeitar o esquema das canções tradicionais dos negros criou o que se pode designar por poesia *transcrita* dos *blues*. De acordo com R. Baxter Miller em *The Art and Imagination of Langston Hughes* (1989), Hughes recorreu ao idioma do *blues* porque este lhe servia para recriar a tragicomédia e a comédia da vida, *transcrever* e confrontar-nos com os problemas do mundo, com a inevitabilidade da morte, mas também com a possibilidade de superação das dificuldades através do humor, conseguindo e mostrando resistência por meio da arte:

The blues, like comedy, arrests the movement of tragic and linear time, even the centrality of death. To Langston Hughes, the narrator in the tragicomic world and the great blues singers are the same: they convert tragic time into laughter and the reaffirmation of the human spirit. Like comedy, blues confront the problems in the

¹⁴⁶ J. W. Johnson, *op. cit.*, p. 4.

world and the unexplained injustice decreed by self-appointed gods yet still signify the heroic endurance of the artistic self.¹⁴⁷

Nesta busca de adequação à expressão da tradição popular que queria representar Hughes também *transcreveu* para a sua poesia as formas em verso do *jazz* e dos espirituais negros. A versatilidade de experimentações que operou com as formas poéticas da oralidade negra e a divulgação que lhes deu através do modo como as interpretou permitem considerá-lo o *griot* ou bardo das massas populares de afro-americanos.¹⁴⁸

Quando iniciámos a análise poética da obra de Langston Hughes tínhamos visto como ele começara por encantar a geração mais velha da *H.R.*, de pendor elitista e conservador, quando publicou os seus primeiros poemas, designadamente o primeiro “The Negro Speaks of Rivers”, onde recriou a temática tradicional da “herança de África”. Mas em 1926, com a publicação do volume de poemas *The Weary Blues*, L. Hughes já encerrara uma primeira fase da sua produção poética em que abordara algumas temáticas mais universais e optara por associar a sua poesia aos “low-down-folks” e às formas de expressão vernácula dos negros americanos de *baixa* condição o que causou alguma desolação entre essa elite que o apontava como o exemplo de quem iria enobrecer a raça através da arte concebida de forma mais “elevada”. Locke até proferiu uma crítica elogiosa a esta colecção de poemas que recorrera ao abundante material vernáculo disponível, como ele próprio recomendara no seu “The New Negro”, mas não deixou de revelar imediata preocupação para com o caminho que o jovem poeta parecia querer seguir:

Especialy if Hughes should turn more and more to the colloquial experiences of the common folk whom he so intimately knows and so deeply loves, we may say that the Negro masses have found a voice, and promise to add to their natural domain of music and the dance the conquest of the province of poetry. Remember – I am not speaking of Negro poets, but of Negro poetry. Poetry of a vitally characteristic racial flow and feeling then is the next step in our cultural development. Is it to be a jazz product? The title poem and first section of *The Weary Blues* seem superficially to suggest it.¹⁴⁹

Até certo ponto Locke congratulava-se por ver confirmada a “aposta” que havia feito no jovem Hughes. Se ele continuasse a fazer experimentação na sua poesia com aquelas expressões coloquiais do negro comum, com quem tão bem estava identificado, podia dizer-se que as massas de negros tinham encontrado o porta-voz capaz de acrescentar a poesia àquilo que eram os domínios naturais dos negros, a música e a dança.

¹⁴⁷ Cf. Patricia Liggins Hill, ed., *Call and Response, The Riverside Anthology of the African American Literary Tradition*, vol. 1, p. 783, Houghton Mifflin Company, Boston, USA., 1998.

¹⁴⁸ Cf. *Ibidem*.

¹⁴⁹ Alain Locke, Review of “The Weary Blues” (1926), citado por Paul Allen Anderson, *Deep River, Music and Memory in Harlem Renaissance Thought*, Durham, Duke University Press, 2001, pp. 170-71.

A questão que preocupava Locke, no entanto, era o *descaminho* que tal opção poderia implicar para a poesia negra, no seu todo. É que “por aquele andar” a poesia negra que passaria a ser representativa corria o risco de não ser mais que um sucedâneo do *jazz*, a tal forma de expressão popular da cultura negra que Locke e a *intelligentsia* negra consideravam limitada, por comparação com as possibilidades de uma orquestra moderna, convencional.¹⁵⁰ Para melhor entendimento desta apreensão devemos expandir o âmbito da pergunta formulada por Locke pois esta traduzia o receio implícito de que a poesia negra estivesse a *recuar* para a tradição do dialecto em vez de se aproximar mais da nobre “high culture” que as elites negras perfilhavam. Hughes estava ao corrente desse tipo de receios da geração mais velha e conservadora, mas a sua opção em representar a maioria do povo comum e não a elite minoritária já fora decidida. E essa opção estava agora a tomar forma poética. Hughes, como já se referiu, considerava o *jazz* uma das expressões inerentes à vida do negro na América e elemento inseparável do projecto de promoção racial em que estava envolvido, pelo que iria utilizar essa forma de expressão vernácula sempre que a considerasse adequada para determinado contexto. E quando falamos de *jazz* devemos também expandir esse conceito englobando nele a expressão musical dos negros num sentido mais lato que incluía também o *blues*, cumulativamente. Embora não sendo exactamente a mesma coisa, estas duas formas de expressão do “folk” negro e respectivas designações eram usadas com alguma arbitrariedade, como se pode deduzir até da própria pergunta e resposta formuladas por Locke, com sublinhado nosso, “Is it to be a jazz product? The title and first section of the *Weary Blues* seem superficially to suggest it.” Hughes já antes nos deu aqui a sua definição de *jazz*, mas como as designações de diferentes formas de expressão da música negra surgirão em recorrência e relacionadas com a análise de diferentes tipos de poemas importará fazer já uma destriça adicional entre elas.

Caracterização de diferentes formas da música negra a observar na poesia de Langston Hughes

Ainda hoje há críticos que dividem a poesia de L. Hughes em duas categorias – “jazz and blues poems” – ou então consideram que os seus poemas são todos em forma de *blues* ou, de outro modo, todos inspirados na forma do *jazz*. Por exemplo Michael Borshuk

¹⁵⁰ “The Negro *intelligentsia*...did not have faith themselves in the popular music of the urban Negro (read *jazz*) because it did not show the mastery of the resources of the modern orchestra.” Cf. M. Borshuk, p. 37.

considera que todos os poemas de Hughes têm como referente uma estrutura musical que obedece a uma estratégia *jazzística*. Mesmo quando o poeta está a escrever versos que parecem a lírica do *blues* oral transposta para a página impressa, ele considera que o tratamento desse material poético é elaborado num processo criativo inspirado no *jazz*, pelo que, juntando-se a Steven Tracy, considera que Hughes é um “literary-jazz improviser”. Embora o *jazz* e o *blues* pareçam ser géneros de música negra apenas discretamente diferenciados, cada um deles tem a sua identidade própria e uma breve exploração das várias conotações do termo musical *blues* evitará alguns mal-entendidos. *Blues* é uma categoria musical complexa porque se refere simultaneamente a várias entidades separadas – um tipo de emoção, uma técnica e uma forma musical e um certo tipo ou modelo de versos. O termo *blues* serve assim para indicar um estado de espírito, descrever a música que expressa esse estado de espírito, definir a forma musical em que se estrutura essa música ou identificar o modo de a interpretar. A origem do termo “*blues*” é imprecisa, mas Tracy admite que poderá ter derivado da expressão “blue devils”, que não era específica da tradição oral americana mas também aí servia para significar um estado de desânimo. A estrutura formal tradicional mais frequente consta de uma sequência de doze compassos em ritmo quaternário, com o conteúdo lírico distribuído por estrofes de três versos num esquema rimático AAB. Como técnica musical o *blues* usa o padrão de chamada e resposta “call and response” e as designadas “blue notes”, com atenuação da voz para aumentar a emoção.

A relação entre *blues* e *jazz* é tanto genealógica como simbiótica. O “folk blues” enquanto género é a forma a partir da qual o *jazz* evoluiu ao mesmo tempo que a estrutura do *blues* se manteve a base para a improvisação *jazzística*. Por exemplo o pianista Randy Weston comenta a este propósito: “What’s the most important element of *jazz*? To play the *blues* – that’s the way I was taught...not from books, but aurally, by hanging out with other musicians.” O *blues*, como forma de sentimento é indissociável do *jazz*, como nos diz outro músico, o saxofonista *bebop* Jackie McLean: “The *blues* feeling is part of *jazz*, as long as I play *jazz* I’ll always have that *blues* feeling.”

E em 1920, quando Hughes começou a desenvolver a sua poesia, a simbiose entre *blues* e *jazz* era mais pronunciada do que em períodos subsequentes em que a discreta diferenciação inicial se veio a tornar mais notória. Por exemplo, nos anos vinte, Louis Armstrong que era o músico de *jazz* mais influente dessa época fazia acompanhamento musical a Bessie Smith a cantora de *blues* mais popular desse período, embora já aí se detectassem indícios de duas diferentes tendências que depois se acentuariam. Armstrong

favorecia a ornamentação e a interpretação elaborada enquanto Smith optava por um desempenho sem adornos para transmitir emoção directa. Hoje o *blues* continua a realçar estruturas harmónicas “simples” e permanece um género musical mais centrado na voz. O *jazz* assenta na improvisação instrumental e em harmonizações mais complexas. Os maiores intérpretes de *blues* acompanham-se apenas com guitarra e harmónica enquanto que as grandes estrelas do *jazz* são pianistas, saxofonistas e trompetistas,¹⁵¹ cuja música mais elaborada permite um grau elevado de experimentação o que suscitou o interesse de muitos autores literários a partir da *H. Renaissance*, interessados em processos de inovação modernista que eram sugeridos pelo *jazz* e seus modos novos de significar.¹⁵²

Nesta incursão às formas da música negra para enquadramento teórico das possibilidades criativas ali imanentes, que Langston Hughes soube detectar e potenciar, deve notar-se ainda que as principais características que encontramos no *blues* e no *jazz* já existiam nos *spirituals* ou *jubilee songs*. É o caso do padrão de “chamada e resposta” a existência de um solista que se expressava com espontaneidade, variedade e improviso, gerando interacção comunitária. Em termos de desígnio conceptual também havia muito em comum nas diferentes formas de expressão da música negra: manifestação do desejo de liberdade e de justiça com a formalização de estratégias de sobrevivência por meio da arte, constituindo a oralidade do negro na forma do canto uma importante manifestação de resistência. A diferença principal era que a temática de muitos espirituais se servia dos episódios bíblicos para estabelecer um paralelismo entre a condição do negro na América e a dos antigos escravos hebreus no Egipto e isso o *blues* não fazia. Os espirituais eram cânticos religiosos dirigidos a Deus buscando a salvação só possível numa outra vida. Os *blues*, sendo profanos, dirigiam-se aos homens no cativeiro daquela terra onde então se encontravam e falava-lhes da salvação que a sua própria música ali lhes dava. Os primeiros relatos de canções religiosas de negros datam do início do século XIX, embora os espirituais só se tenham tornado mais conhecidos após a Guerra Civil, quando ajudaram a suportar os tempos difíceis do período da Emancipação. O *blues* rural, a forma mais antiga deste género, surge nas plantações de algodão do Sul por volta de 1890 e desenvolve-se nas cidades do Norte no início do século XX, trazido pela nova mobilidade do negro consumada na grande migração que então ocorreu. O *blues* e o *jazz* têm o seu grande

¹⁵¹ Cf. M. Boshuk, pp. 42-44.

¹⁵² “The aspects of the music Americans have grown to call *jazz* that most often find literary expression include improvisation, syncopated rhythm, lyrics with such blues-influenced devices as call and response, repetition and, most importantly, the practice of signifying: thoughtful revision and repetition of another’s work.” Cf. Andrews, William L. *et al.*, p. 395.

desenvolvimento nos anos vinte quando também surgiram as primeiras editoras de discos, que logo divulgaram esses gêneros musicais, no reconhecimento do valor da tradição oral negra. Assim, se quiséssemos estabelecer uma *paternidade* por antiguidade poderíamos dizer que tudo começou com os espirituais. No entanto, em qualquer dos gêneros deve ser sublinhado o poder e o lenitivo da tradição oral, primeiramente restrito à libertação teológica mas alargado depois à libertação terrena, conferindo a quem participava nesse *júbilo* o alento da música que todos reunia. Os *blues* são o contraponto secular dos *spirituals* mas ambos os modos representam técnicas funcionais que permitiram estabelecer identidade e levaram à sobrevivência cultural do negro e de si mesmo intrinsecamente. Neste sentido o modo oral subjacente à música negra foi o germen para o estabelecimento de uma estética afro-americana distinta. A qualidade que os mais ousados já tributavam à música negra veio a ser motivo inspirador para busca de valorização e afirmação de outras áreas da cultura negra, designadamente da poesia, através do modo deliberado como os jovens poetas negros quiseram valorizar e recriar essa oralidade e essa música.¹⁵³

Langston Hughes deu-nos inúmeros testemunhos do valor que atribuía a estas formas de expressão vernácula indissociáveis da identidade cultural do negro na América, sobretudo através dos poemas que nos legou e da forma como os concebeu, mas será importante considerarmos também o que ele nos disse textualmente acerca do *blues* (ou do *jazz*):

“The Blues! Songs folks make up when their heart hurts, that’s what the Blues are. Sad funny songs – too sad to be funny and too funny to be sad.” [...] “Colored folks made up the Blues. Now, everybody sings ‘em [...]” They are songs of the black South, particularly the city South. Songs of the poor streets and back alleys [...] The Blues and the Spirituals are two great gifts to American music. The Spirituals are group songs, but the blues are songs you sing alone. The Spirituals are religious songs, born in camp meetings and remote plantation districts. But the *blues* are city songs rising from the crowded streets of big towns, or beating against the lonely walls of hall bed-rooms where you can’t sleep at night.¹⁵⁴

Para Hughes o *blues* é um dos dons e um dos contributos significantes do negro para a cultura americana. É uma mescla que se contrabalança, não sendo nem alegria nem tristeza e para ele é sobretudo a voz que fala da dor do negro na cidade. O *blues* veio das cidadezinhas pobres do Sul, de ruelas esconsas, mas agora está na cidade grande (do norte), na noite de habitáculos empilhados e exíguos onde a solidão não deixa o negro

¹⁵³ Cf. Andrews, W. L. *et al.*, pp-694-695, *passim*.

¹⁵⁴ Cf. The Langston Hughes Reader, The Selected Writings of Langston Hughes, George Braziller, Inc., New York, 1958, p. 159.

dormir. É essa solidão urbana que Hughes também conhece, sente e testemunha. É essa experiência de um quotidiano sofrido que Hughes partilha e com o qual se sente identificado ao ponto de se achar legitimado para dar-lhe voz, com a “autenticidade” da sua interpretação.

Em termos formais Hughes vai usar a mesma mobilidade desafiadora e a irreverência de um *bluesman*. Quando não estiver bem num sítio, num modo, procurará estar noutro lugar, noutra forma, “andarilho” será. Manterá o padrão de “chamada e resposta” ou não, conforme este modo tenha pertinência para a dor, o prazer, a raiva, o protesto de que queira falar. É certo que o *blues* tradicional tem formas poéticas convencionadas que em muitos casos será adequado usar, apropriar, observando os esquemas estróficos emanados da oralidade já exercitada em padrões rimáticos mais usuais (AAB), (ABB), (AAA). Langston Hughes dispõe-se a ensaiá-los todos, experimentar o maior número de potenciais variantes, sentir a sua respiração em cada momento, nutrir-se delas para poder interpretar a experiência comum dos afro-americanos nos diversos sortilégios do seu quotidiano e também para fazer a experimentação almejada por um autor consciente do seu valor e actualidade, que não queria ver-se enfeitado da modernidade americana¹⁵⁵. Assim Hughes, pretendendo ser voz “autêntica” da expressão oral do negro, vai tentar interpretá-la sem a desvirtuar, naquele jogo difícil a duas vozes em que a sua criatividade há-de valorizar, aos olhos dos seus potenciais leitores da classe média, aquilo que antes era por eles depreciado. O processo de legitimação da cultura negra passará pois pelo reconhecimento da qualidade do poeta no uso que este fizer dos motivos em que se inspirou, numa recriação que à partida não está tolhida por nenhuma inibição preconceituosa, apenas ciente de que vai interpretar procurando com isso legitimar.

O *blues* era a poesia do negro iletrado do princípio do século XX para falar da vida, dos sentimentos pessoais, da memória e da identidade afro-americana, numa linguagem que aparentemente todos entendiam, embora contivesse, por vezes, desígnios velados, mensagens dissimuladas em metáforas e imagens simbólicas que exigiam descodificação para quem não “era do meio”. Hughes quer “ser do meio” dando-nos essa *descodificação*, patenteando-a numa recriação que todos pudessem entender e fruir. A determinação de Hughes em identificar-se com o “seu povo” e estar ao lado dele, da sua especificidade cultural, vai consubstanciar-se numa apropriação desinibida do material oral que

¹⁵⁵ “It is obvious that Hughes was not simply trying to employ as many different stanzas as possible, but sought to use stanzas that served his purpose.” [...] “The changeable nature of folk blues then is not a liability but a strength. Folk blues breath with the people who sing them.” Cf. Steven Tracy, *op. cit.*, pp. 159 e 91.

sustentava a cultura do negro iletrado e, através do seu labor poético, dar-lhe patente qualidade literária ajudando assim a que aquela não se envergonhasse de existir e até mostrasse orgulho em ser o que era. O resultado desse labor e dessa identificação com a cultura de todos os afro-americanos foi ao tempo, para “certos intelectuais”, uma decepção, poesia degenerada, desgarrada do que se fazia, uma forma descuidada, poesia sem arte.¹⁵⁶ Seria antes poesia com “mastery of form” tal como os músicos negros do *jazz* também faziam.

Langston Hughes, o dialecto e a música negra

Já foi previamente referenciado o potencial artístico que L. Hughes reconhecia na oralidade do negro e noutras formas tradicionais da expressão cultural afro-americana como o *blues* e o *jazz*, designadamente. Também já ficou dita a razão e os propósitos que o levaram a utilizar material recolhido ou inspirado no vernáculo da cultura negra. Hughes visava, através da recriação poética, expressar a sensibilidade dominante da comunidade negra e dar assim voz ao negro comum. Ele percebera que essa voz era feita de elementos variáveis, flexíveis, com possibilidades artísticas por explorar, que era seu anseio como *New Negro* patentear. Hughes estava assim empenhado em ser porta-voz da gente negra e a sua poesia iria dar corpo a essa assumida missão.

Importa agora verificar o modo como Langston Hughes foi capaz de transpor oralidade e musicalidade para uma folha branca de papel liso, sabendo-se que o registo escrito da interpretação de um cantor de *blues* fica insuficientemente notado até nos recursos específicos de uma elaborada pauta de música, dada a imprevisibilidade da interpretação oral de um género que na sua execução é enriquecido por suspensões e peculiares inflexões de voz, “blue notes”, em improvisos que se adicionam a um ritmo já de si sincopado, “syncopated beat.” Importa vermos ainda como L. Hughes se apropriou da oralidade do negro de modo a dar-lhe *fidelidade* e também a dignidade que vinha sendo recusada à escrita com aquele registo oral. Com este intuito vamos pois procurar evidenciar de que forma L. Hughes usou o dialecto sem ser tradicional, e buscou ainda superar o estigma de minoridade associado a tal uso. Esta aproximação ao texto de Hughes verificará que ele usou o dialecto sem ficar cativo da sua utilização sistemática, tendo

¹⁵⁶ “Hughes and Brown insist upon the specificity of African-American life and are not embarrassed by the *earthy harmonies* of the sorrow songs, by rural juke joints, or by the ungrammatical speech of some African Americans. Their poetry is informed by an unapologetic identification with the African-American people as a whole, ...” Cf. Chabot, C. Barry, p. 156 e pp. 160-62, *passim*.

procurado incorporá-lo ainda ao texto moderno e vindo a ser autor moderno e não tradicional precisamente pela experimentação que fez com o dialecto.

E quanto aos poemas em forma de *blues*, como é que um poema escrito pode ser um *blues*? É certamente neste desafio de representação e interpretação que reside o aliciante e a recompensa de se recorrer a material da tradição oral tal como L. Hughes o fez. Hughes não podia à partida traduzir com fiabilidade o falar do negro analfabeto com quem não convivia em intimidade, além de que a representação gráfica dessa linguagem escapava à norma convencionada, estando por isso sempre sujeita a algum grau de subjectividade. No entanto essa estratégia de recurso à oralidade implicava a experimentação necessária com que ele viria a interpretar e patentear a diferença significativa que detectasse. Hughes também não podia fazer no papel o decalque de um *blues*, nem desejava ver-se refém dos padrões mais tradicionais desse género de música negra. Por isso, cada vez que compunha um poema “em forma de *blues*” Hughes só estava a sugerir uma das múltiplas possibilidades de interpretação daquilo que ouvira na noite de Harlem ou de Paris e nos muitos e variados discos que não se cansara de escutar. E este potencial de variação tanto existia para quem produzia cantando, falando, como para quem interpretava escrevendo o que tinha sido cantado ou dito. Ao usar grande variação formal Hughes não só se mantinha fiel à tradição do *blues* como confirmava o potencial de variação de uma forma de expressão musical até então tida por limitada nas suas possibilidades criativas. Deste modo o potencial de experimentação imanente nas formas tradicionais da expressão oral afro-americana encontrou correspondência exaustiva em L. Hughes e no seu propósito de traduzir em poesia a versatilidade e o improvisado da oralidade negra, dignificando-a nesta utilização. Mas por outro lado, já que Hughes quer afirmar a sua independência artística e criativa, não irá limitar-se a criar de acordo com nenhum modelo sistemático, estereotipado. Por isso também nem todos os seus poemas publicados a partir de 1926 serão compostos em dialecto e, pela mesma razão, nem todos passarão a ser inspirados numa forma de *blues*, como de resto, em rigor, já não acontecia antes, embora em diferentes proporções. Anteriormente Hughes já compunha poemas com tonalidade e temática de *blues*, como é o caso do próprio poema “The Weary Blues” que deu nome à sua primeira colecção de poesia editada em 1926, o qual havia sido composto em 1923. Hughes também não deixará de compor poemas em inglês normativo no propósito sempre confessado de recorrer a todas as possibilidades de uso formal disponíveis. E mesmo na referência a situações aparentemente idênticas a sua estratégia de representação será variável. No seu poema “Elevator Boy” (1926) Hughes usou a voz do

dialecto: “I got a job now/ runnin’ an elevator/ In the Dennison Hotel in Jersey./Job ain’t no good though/.../ Goin’ up an’ down, / UP an’ down/ Or somebody else’s shoes To shine, / I been runnin’ this / Elevator too long. / Guess I’ll quit now.” Mas noutro poema desse mesmo ano “Brass Spitoons” Hughes usa o inglês normativo excepto numa elisão no último verso: “Clean the Spitoons, boy./ .../ The steam in hotel kitchens, / And the smoke in hotel lobbies / And the slime in hotel spittoons: / Hey, boy!/ ... /Two dollars a day./ Hey, boy!/.../Come’ere, boy!” . Aqui a ênfase à oralidade surge na voz do patrão branco repetindo ordens através do *leitmotiv* “Hey, boy!”. Nenhum destes dois poemas é em forma de *blues* embora mantenham a tonalidade do *blues*. Já um outro poema “Po’Boy Blues”, também escrito nesta altura, é reconhecidamente um poema *blues* no uso que faz da estrofe mais tradicional (AAB)¹⁵⁷ e da expressão com dialecto. De notar que aqui os versos estão duplicados por cesura (*half-line*) o que os adequava ao canto, aproximando o poema do ritmo da *performance* oral e correspondendo assim também a uma confessada estratégia de propósitos comerciais.¹⁵⁸ A mensagem deste poema como dos dois anteriores e de muitos outros de Hughes é a denúncia da situação de pobreza, dos empregos precários com que sobrevivia o negro que veio do Sul para ser humilhado também no Norte:

When I was home de
Sunshine seemed like gold.
When I was home de
Sunshine seemed like gold.
Since I come up North de
Whole damn world’s turned cold.
...
Weary, weary,
Weary early in the morn.
Weary, weary,
Early, early in de morn.
I’s so Weary
I wish I’d never been born.

Na referência feita a estes três poemas assinala-se de imediato o modo plural como Hughes abraçou e conjugou a diversidade de possibilidades estéticas disponibilizadas pelas formas do *blues*, do dialecto e também do inglês normativo para tratar o tema essencial da sua poesia: a condição da América negra.¹⁵⁹ Esta variedade de tratamento poético

¹⁵⁷ Este é o padrão mais tradicional do *blues* de acordo com a definição geral dada por L. Hughes: “The *Blues*, unlike the *Spirituals*, have a strict poetic pattern: one long line repeated and a third line to rhyme with the first two. Sometimes the second line in repetition is slightly changed and sometimes , but very seldom, it is omitted.” Cf. Steven Tracy, pp. 116-17.

¹⁵⁸ Para Hughes o “meio-verso” era a unidade textual dos *blues*. Os versos com esta medida haviam-se tornado os mais populares (os mais vendáveis) entre os *blues* já gravados e então divulgados pelas empresas discográficas. Cf. *Ibid.*, pp. 154-55.

¹⁵⁹ Cf. Geneviève Fabre *et al.* pp. 239-40., *passim*.

deliberadamente assumida por Hughes era o modo de provar a viabilidade das várias opções, de experimentar com liberdade e testar os limites de cada forma.

Importa notar aqui que Hughes, ao contrário do que fora assumido por Dunbar, nunca considerou o dialecto negro como um modo que fosse demasiado trivial para com ele expressar os aspectos mais trágicos da vida do negro na América. Mas quanto à forma dos *blues* (que também requeriam idioma popular) Hughes achava que eles contavam o desespero do negro mas usavam a máscara do sorriso. Os *blues* eram ironia, sentido duplo, continham auto-depreciação e jactância simultaneamente, alternavam *pathos* com comédia, baseavam-se na ideia de “*laughing to keep from crying*” e de “*crying to keep from dying*”. Em consequência disso os poemas *blues* de Hughes versavam os mesmos temas que eram tratados nas próprias canções de *blues*:¹⁶⁰ a desilusão amorosa, o ciúme, a vida na prisão, o tema da viagem, a migração forçada para o Norte, a pobreza, a dificuldade de trabalho. Assim, de acordo com Geneviève Fabre *et al.*, o modo do *blues* não se podia usar para interpretar adequadamente um sentimento profundo de dor não mitigada ou uma acusação trágica. Certos assuntos seriam de tal modo trágicos que não admitiriam o sentido duplo, regenerador, catártico do *blues*. Deste modo o poema “Song for a Dark Girl” (1927) que refere a dor do luto após linchamento do ente querido está escrito na linguagem aparentemente simples dos espirituais e não do *blues* “Way Down South in Dixie/ (Break the heart of me) / They hung my black young lover/ To a cross roads tree .../ I asked the white Lord Jesus/ What was the use of prayer.” Este registo de linguagem despojada de efeitos intensifica a voz daquela dor (“break the heart of me”) que nem em Deus encontra consolo para a perda irreparável. Podemos daqui concluir que embora por razões conceptuais não coincidentes, tanto Dunbar como Hughes preferiram não usar o idioma popular em certas situações de dor extremada porque o adorno, num caso, ou a ironia, no outro, podiam atenuar a intensidade da mensagem.

Uma outra razão estética para que Hughes não tenha passado a escrever de modo sistemático na forma de *blues* foi porque isso lhe permitiu que tanto as vozes dos negros por quem ele falava como a sua própria criatividade literária ficassem mais distintas, através dos contrastes de estilo e das variações de tonalidade, evidenciando-se assim o modo diverso como um tema podia ser abordado, mantendo sempre o mesmo compromisso de defesa da condição do negro.¹⁶¹

A breve ilustração que fizemos de poemas com publicação datada de 1926 e 1927,

¹⁶⁰ Para estudo aprofundado do reportório temático dos *blues* veja mais exaustivamente em Steven Tracy, Lawrence Levine e Paul Oliver.

¹⁶¹ Cf. Geneviève Fabre, p. 40., *passim*.

para além de evidenciar as estratégias de diversificação criativa assumidas por L. Hughes para traduzir a voz do povo, também nos permite notar as “razões” que incomodaram Locke e a *intelligentsia* negra quando a primeira colecção de poemas de Hughes “The Weary Blues” foi publicada. Langston Hughes estava então a dar voz aos negros serviçais, gente humilde e mal paga, que se sujeitava a ocupações pouco dignificantes, criados de limpezas, engraxadores de sapatos, ajudantes de cozinha, ascensoristas. Estes eram negros humilhados, vencidos, dependentes, que chegavam a desejar não terem nascido, não eram exemplo edificante para ninguém, de acordo com Du Bois ou Locke. Não, este não era o negro capaz, orgulhoso e confiante que iria afirmar maioria, dar do negro uma imagem nova como desejavam. Para eles o *New Negro* poeta *deveria* relevar não estes mas outros exemplos, devia falar antes do negro bem sucedido, com talento. Além disso ao identificar-se com o negro de “baixa condição” Hughes corria o risco de a sua poesia ser conotada com baixa qualidade, por parte do público leitor branco, aquele que realmente interessava às editoras desse tempo e de um tempo bem posterior a esse, o grande público que por estratégias de mercado e por preconceito se manteria pouco sensibilizado para dar acolhimento à temática e aos problemas dos negros.¹⁶² Contudo a poesia de L. Hughes já buscava com orgulho um modo *genuíno* de a literatura afro-americana, de pendor tradicionalmente elitista, passar a ter uma relação mais próxima com a maioria da população negra, dando-lhe voz mais sonora e outra visibilidade.¹⁶³ O testemunho desse empenhamento ficará patente na análise de texto que prosseguirá e onde se vai procurar sublinhar sempre o modo diversificado como Langston Hughes procurou dignificar a cultura oral negra assumindo que ela era fonte e recurso inerente para elaboração da arte poética americana moderna.

O Conceito de *signifying* na poesia de L. Hughes

Para Michael Borshuk o modo diversificado usado por Hughes para fazer poesia baseada na tradição oral negra, recriando-a, reformulando-a, é um acto típico de *signifying*

¹⁶² “However, until recently, novels by and about negroes had almost no takers in Hollywood – a factor that helped to make publishers chary of such works unless they were sensational or of unusual quality. Until 1962 there were no major publishers appealing directly to a Negro reading public.” Cf. C. W. E. Bigsby., p.66.

¹⁶³ “There is something unmistakably genuine about his pride in the *little people* whose lives, strivings, and endurance he celebrates, most often in their own voices and in visual patterns that dance before the eyes and demand to be read aloud.” Cf. Edward Margolies. *Native Sons*, p. 128.

o qual implica revisão e repetição com diferença, tal como faz o músico de *jazz*.¹⁶⁴ E dada a importância deste conceito para o entendimento do próprio processo criativo de Hughes será pertinente referirmos agora com mais detalhe como é que ele surgiu e a actualidade que hoje tem.

O estudo de Roger Abraham¹⁶⁵ “Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia (1973, 1970) foi o primeiro a caracterizar este conceito que denota um jogo verbal inicialmente centrado em formas de insulto, prática que era comum em comunidades afro-americanas. Roger definiu então *signifying* como um mecanismo verbal através do qual a ira e a agressão podiam ser canalizadas de modo regressivo para uma forma inofensiva. Por outras palavras *signifying* era uma demonstração de perícia verbal da tradição vernácula afro-americana que servia para exprimir ideias, opiniões e sentimentos de modo indirecto, não explícito, através de várias formas (*riffing*, the *dozens*, *specifying*) de repetição com diferença isto é, reformulação. O termo “*signifying*” passou a ser instrumento recente da crítica literária desde que foi popularizado por Henry Louis Gates, Jr., em *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literature* (1988) obra onde este conceito implica uma forma de revisão intertextual através da qual os textos estabelecem relações com outros textos e os autores com outros autores. Neste sentido *signifying* implica copiar, revendo. A repetição implícita nesta forma de *significar* faz crítica, reformula ou estende o conceito da forma ou tradição visada. Frederick Douglass *significa* acerca da autobiografia ao escrever a sua *Narrative of the Life of Frederick Douglass* (1845); Charles W. Chesnutt *significa* ou *reformula* a tradição da plantação ao escrever *The Conjure Woman* (1899). Exemplo de uma reformulação intramuros foi o que James Weldon Johnson fez quando escreveu *The Autobiography of an Ex-Colored Man* (1912) partindo do que fizera W. E. B. Du Bois com *The Souls of Black Folk* (1903). Outro exemplo mais recente dessa reformulação foi a reconstrução da narrativa de escravos feita em *Beloved* (1987) por Toni Morrison. Em cada um destes exemplos o texto antecedente, autor ou forma são revisitados e consequentemente reelaborados. Este entendimento do que é esta reelaboração e como é que ela ocorre oferece-nos uma teoria sobre o modo como é construída uma tradição

¹⁶⁴ “I maintain that these poems constitute an act of Signifyin(g). Like the jazz soloist who absorbs other genres and stylistic motifs in his performance, Hughes repeats and revises the folk blues in a new context ... this process is consistent with the trope of intertextuality that Gates reads throughout the black literary traditions...; his work constitutes a literature informed by a Signifyin(g) process of transformation. Thus, when Hughes writes in blues lyrics forms, he assumes the inclusivity befitting in Tracy’s words of a *literary jazz improviser*.” Cf. Borshuk, p. 45.

¹⁶⁵ Cf. The Oxford Companion to American Literature, p. 665.

literária ou uma expressão cultural, uma teoria baseada afinal num jogo de verbalização com diferença enraizado na tradição vernácula afro-americana.¹⁶⁶ Face ao exposto é fácil aceitar a postura de Borshuk relativamente ao processo criativo de Hughes a partir do *blues*. A interpretação que Hughes dá às formas da tradição oral afro-americana compagina-se com o conceito de *signifying* ou reformulação em que o poeta “repetindo e diferenciando” formas do vernáculo negro alarga o âmbito dessas mesmas formas, tranferindo-as da expressão oral para a poesia e apropriando-as ao seu intento poético.

Na sua obra *Swinging the Vernacular* que vamos passar a citar com recorrência, Borshuk faz um levantamento dos processos e estratégias de reformulação usados por Hughes para simular o idioma popular do negro urbano, bem como do tipo de variantes que ocorriam na forma do *blues* ou nas inovações peculiares ao solista de *jazz*.¹⁶⁷ Vamos continuar a notar como é que isso foi feito em *The Weary Blues* e em *Fine Clothes to the Jew*, as duas primeiras colecções de poemas publicadas por L. Hughes em 1926 e 1927 e que por isso caracterizam o modo como o poeta, num primeiro momento, se apropriou do idioma popular do negro, da forma do *blues* e dos ritmos do *jazz*. Posteriormente veremos como é que esses processos de reformulação e visualização da oralidade, em correspondência com a evolução havida no próprio *jazz*, ganharam expressão mais acentuada e ficaram inscritos em “Montage of a Dream Deferred” onde se verifica que Hughes acompanhou a maior improvisação e as novas potencialidades sugeridas pelo estilo *bebop*.

Processos de Visualização da Tradição Oral afro-americana em *The Weary Blues* (1926) e *Fine Clothes to the Jew* (1927)

Hughes era o primeiro a reconhecer que a música negra, o *jazz*, era um tipo de música inclusiva, que incorporava e transformava outros géneros. Assim quando Hughes escreve um poema com forma de *blues* ele assume deliberadamente essa tendência de inclusão ou, nas palavras de Steven Tracy, torna-se um “literary – jazz improviser”. Ele trabalha o *blues* – a forma, a técnica associada à música ou ambas as coisas – tal como faria um músico de *jazz* e incorpora-as no seu próprio vocabulário expressivo. Este procedimento vai ser particularmente evidente no modo como Hughes representa na sua poesia a oralidade e as técnicas vocais de quem canta *blues*. Para traduzir para a escrita o

¹⁶⁶ Cf. Andrews L. William *et al.*, pp. 665-66.

¹⁶⁷ Cf. Borshuk, pp. 46-60.

estilo oral do *blues* ele vai apropriar-se das estratégias de ritmo e repetição do *blues* e fará a visualização da oralidade através de variantes da expressão tipográfica. É o que podemos passar a observar em “Gypsy Man” e “My Man”, dois dos poemas que fazem parte de *Fine Clothes to the Jew*, onde as formas dialectais têm uma ocorrência maior do que em *The Weary Blues* correspondendo assim a uma progressiva determinação de Hughes em identificar-se com a expressão oral do homem comum. Importa dizer que estas duas colecções de poemas têm também uma orientação temática que justifica este procedimento. Enquanto *The Weary Blues* é uma evocação de Harlem e da exuberância da vida nocturna, feita por um harlemita mundano, numa perspectiva de *carpe diem*, em *Fine Clothes to the Jew* poucos dos seus poemas são explicitamente referidos a Harlem e estão centrados na preocupação de Hughes em falar pelo “seu” povo, ao acentuar mais o idioma popular como aqui se denota:

Ma man’s a gypsy
Cause he never does come home.
Ma man’s a gypsy,—
He never does come home.
I’m gonna be a gypsy woman
Fer I can’t stay here alone.

Once I was in Memphis,
I mean Tennessee.
Once I was in Memphis,
Said Tennessee.
But I had lo leave cause
Nobody there was good to me. (*Collected Poems* 66, lines 1-13)

Nestas duas estrofes Hughes sugere o ritmo da actuação ao vivo de um *bluesman* e procura recriar na forma escrita as variações de improviso que os cantores de *blues* faziam ao repetirem o verso A (*response line*), no esquema estrófico tradicional AAB, que aqui ocorre nos dois poemas e que Hughes mais usou inicalmente, para evidenciar a identificação que estava a operar entre a sua poesia e a tradição oral. O uso do travessão no final do terceiro verso de “Gypsy Man” representa o modo como Hughes significou aqui, mediante forma tipográfica, um prolongamento da segunda sílaba da palavra “gypsy”, um efeito que o cantor imaginado por Hughes decidiu fazer prolongando o som dessa palavra para além do que era a expectativa ali determinada pela duração do compasso musical, se observada de modo estrito. A sugestão destas características variações de improviso habitualmente feitas por um cantor de *blues* fica depois reforçada pela omissão da palavra “Cause” no início do quarto verso. A utilização de “Cause” em vez de “Because” também sublinha que Hughes está a respeitar a forma oral dessa palavra preferindo-a à forma literária, o mesmo tendo acontecido com “Fer”, forma do dialecto negro para a palavra

“For” em inglês normativo. A sugestão de cadência, por sua vez, está aqui representada pela sucessiva repetição da palavra “gypsy” no final dos versos um, três e cinco. E desta forma vemos um dos modos como Hughes traduz na sua poesia, em simultâneo, a expressão oral e musical da tradição vernácula afro-americana.

Vejamos agora o que acontece a nível formal na segunda estrofe de “My Man”:

He kin play a banjo.
Lordy, he kin plunk, plunk, plunk.
He kin play a banjo.
I mean plunk, plunk ... plunk, plunk.
He plays good when he's sober
An' better, better, better when he's drunk. (C. P. 67, 7-12)

Usando recurso idêntico ao que utilizara no poema anterior, na omissão “(be) Cause”, aqui, no quarto verso (que é repetição do segundo, no esquema do *blues* tradicional em verso de forma curta) Hughes também usa uma elipse omitindo “he kin” que substitui por “plunk” e cria nesse verso uma pausa expressa em reticências que intercalam as quatro vezes em que a palavra “plunk” passa a ser repetida. Neste poema é bem evidente a sugestão da expressão oral na opção do autor por “kin” em vez de “can”, de “Lordy” por “Lord” e na apócope do “d” em “An’”. Nestes dois poemas Hughes usou estratégias tipográficas de fácil visualização e entendimento para simular a expressão oral e musical, que de outro modo não seria possível representar. Deve notar-se a troca de palavras que habitualmente ocorre no *riff*¹⁶⁸ (frase que se repete em canções populares como no *blues* e no *jazz*) e que Hughes “transcreveu” para a sua poesia, em qualquer um destes dois poemas. Em “Gypsy Man”, se considerarmos agora a sua segunda estrofe, podemos ver como isso está documentado na troca de palavras que é feita no início dos segundo e quarto versos (“I mean Tennessee”/ “Said Tennessee”) ou em “My Man”, se compararmos também os segundo e quarto versos da estrofe anteriormente transcrita, situação em que “Lordy” é substituído por “I mean”. A um outro nível importa referir ainda o modo como neste segundo poema Hughes também se apropria do modo indirecto de dizer, do *signifying* da tradição vernácula negra, ao usar um contexto de sonoridade musical para sugerir de forma dissimulada a referência ao movimento recorrente do acto sexual “He kin play a banjo. I mean plunk, plunk ... plunk, plunk.”, aspecto a que

¹⁶⁸ “The riff – a short melodic figure which may be repeated as is or varied according to harmonic progressions – is one of the oldest and longest-enduring characteristics of jazz performance. As J. Bradford Robinson writes: The riff is thought to derive from the repetitive call-and-response patterns of West African music, and appeared prominent in black-American music from earliest times. It was an important element in New Orleans marching band music (where the word apparently originated), and from there entered jazz, where by the mid-1920s it was firmly established in background ensemble playing and as the basis for solo improvisation (1047).” Cf. Boshuk, pp. 85-86.

voltaremos posteriormente, para aditar outra razão para este tipo de expressão oblíqua em Hughes.

Numa observação global destes dois poemas devemos sublinhar que a variação expressa por diferentes palavras busca corresponder ao improviso de um desempenho oral. Em cada um destes conjuntos estróficos é notório que Hughes estabelece o ritmo do poema no primeiro verso A de cada conjunto AAB e depois joga com esse ritmo de base operando variações, surpreendendo o leitor (como o *bluesman* surpreendia o auditório) prolongando a duração esperada de um compasso com recurso ao travessão, ou retardando-a, sincopando-a, por meio de intimista interrupção da voz sugerida pelas reticências. Estas estratégias simulam a prática comum entre os africanos e afro-americanos de fazerem reformulações na música por meio de alterações da cadência rítmica, prolongando no canto o som de uma sílaba ou jogando com uma nota de som atenuado de um modo particular (*blue note*) e às vezes inaudível, mas sempre sentida como parte do pulsar do desempenho oral. Esta reformulação do improviso oral, como diz Henry L. Gates, visa “desapontar as expectativas”, surpreender por meio de cesuras ou interrupções e, deste modo, conclui-se, adicionar riqueza a uma forma cuja repetição simples tenderia à monotonia. Esta forma de *desapontamento* promovida pelo *bluesman* gera um diálogo que decorre da expectativa permanente do auditório e aquilo que o intérprete do *blues* cria de cada vez que actua. Hughes corporizou essas recriações através das variações a que deu visibilidade tipográfica, para sugerir alterações de ritmo e da expressão oral, enriquecendo e correspondendo assim às possibilidades criativas que ele via na estrofe do *blues* da tradição oral negra,¹⁶⁹ forma tida até então por limitada. A variação verbal introduzida nos *riffs* (ou *response lines*) exemplifica o desejo de Hughes de traduzir na forma escrita a liberdade de improviso de um *bluesman* e a prática que era comum entre os afro-americanos de fazerem esses improvisos no verso que tradicionalmente se repetia. É importante fazer-se uma leitura atenta destas composições aparentemente simples para se detectarem as nuances das suas variações não só ao nível formal como também ao nível conotativo, implicitamente, pois elas servem intenções musicais e verbais jogando simultaneamente com a métrica da

¹⁶⁹ Em 1903 W. C. Handy (1873-1958) maestro de bandas e compositor dos primeiros *blues* que vieram a ser um sucesso comercial como *St. Louis Blues* e *Beale Street Blues*, foi para o Sul, para Clarksdale, no Mississippi onde esteve a reger a banda municipal. Referiu-se assim à música que então ali se ouvia: “Southern Negroes sang about everything. Trains, steamboats, steam whistles, sledge hammers, fast women, mean bosses, stubborn mules – all become subjects for their songs. They accompany themselves on anything from which they can extract a musical sound or rhythmical effect, anything from a harmonica to a washboard. In this way and from these materials, they set the mood for what we now call blues ... the songs themselves, I now observed, consisted of simple declarations expressed usually in three lines.” Cf. W. C. Handy, *Father of the Blues, An Autobiography*, ed. Arna Bontemps, Da Capo Press, New York (1941) 1969, pp. 72-75.

forma musical e com a ênfase discursiva inscrita no texto que é cantado. E deste modo Hughes traz a linguagem para primeiro plano, através da variação entre o que é dito “Said” (Tennessee) e o que ele quer dizer “Mean” (Tennessee), modos verbais que denotam a variabilidade do idioma expressivo do próprio poeta e da sua poesia. Ao fazer isto Hughes sublinha que um *blues poem* é um desempenho verbal, um acto de expressão livre que incorpora variabilidade musical para se conjugar num “solo jazzístico-literário”, designação adoptada por Boshuk para definir a relação de reformulação dupla que Hughes gera entre música e texto. Essa reformulação a dois planos inclui frequentemente a “ilusão de narração” uma vez que Hughes dá relevo ao discurso e à narração em poemas que simultaneamente incorporam e criam a “ilusão de musicalidade”.

Mas além da “ilusão de musicalidade” assim criada os *blues poems* também se aproximam da forma musical através da disposição formal das suas estrofes e do modo como se faz o desenvolvimento temático. A divisão da estrofe tradicional do *blues* de três versos longos numa estrofe de seis versos mais curtos (em resultado de cesura operada no modelo do verso original por Hughes) é inovadora, segundo Dellita L. Martin,¹⁷⁰ porque segue o padrão de “call-and-response” usual na forma do *blues*. Nas suas estrofes de seis versos Hughes recria assim a antifonia típica do padrão de “chamada e resposta” fazendo com que cada verso longo das estrofes no padrão normativo AAB passe a ser simultaneamente chamada e resposta. Segundo Dellita um exemplo desta técnica ou deste efeito ocorre no poema “Suicide” também de *Fine Clothes to the Jew*:

Ma sweet good man has
Packed his trunk and left.
Ma sweet good man has
Packed his trunk and left.
Nobody to love me:
I’m gonna kill ma self. (C. P. p. 82, 1-6)

Aqui a disposição dos versos gera três pares antifonais em cada estrofe onde cada um deles veicula a afirmação dialógica de uma ideia e também, por ironia, a sua contradição. Por exemplo o par repetido com que se inicia a estrofe é uma “chamada e resposta” irónica em que a voz que inicia o poema começa por enunciar uma situação de aparente contentamento no primeiro verso curto, ideia que fica suspensa pela cesura, após a qual logo se revela um estado de abatimento e a causa desse sofrimento: aquele que fora um amor *gentil* “(her) sweet good man” partiu, fez algo terrivelmente inesperado, deixando assim de ser o homem amoroso que antes fora. Por sua vez o terceiro par de versos é

¹⁷⁰ Cf. Dellita L. Martin., “Langston Hughes’s Use of the Blues.” *CLA Journal* 22 (1978), p. 152., citada por Boshuk, *op. cit.* p. 48.

também uma “chamada e resposta” que reafirma o abatimento de quem canta o poema. Steven Tracy partilha da avaliação feita por Dellita Martin quanto à vantagem do “verso com cesura” de Hughes na recriação dos *blues* ao referir que este verso de “meia-linha” lhe parece uma tentativa do poeta para trazer mais oralidade e ritmos musicais à sua poesia (*Blues* 154). Embora Hughes esteja a imitar uma nuance oral o seu efeito é ampliado na página impressa onde a suspensão a meio da linha do verso tanto é visual como audível. Este é um exemplo perfeito de um uso literário que coincide ou recria uma característica oral. Com este procedimento Hughes move-se entre forma literária e *fidelidade* às suas fontes orais pelo que a sua poesia não deve ser lida como literatura *folk* autêntica, mas como literatura que se apropria da expressão *folk*. Os críticos que lêem Hughes como poeta *folk* (reprodutor da *autenticidade* popular) não entendem devidamente as suas inovações de tipo único inspiradas no *jazz*, dentro da tradição de reformulação que Gates sublinha em *The Signifying Monkey*. Hughes não é um *bluesman* colocado num lugar mítico das origens da expressão oral negra, ele é sim um *jazzman*, um poeta cidadão que escuta o povo com que convive e lhe dá voz, para mostrar e assim dignificar a diferença significativa da tradição oral negra como acontece neste poema onde as palavras “ditas” estão impregnadas do idioma popular: “Ma” em vez de “My” ou a forma oral “I’m gonna kill ma self” *sobrepondo-se* a “I’m going to kill myself” do inglês normativo. Hughes é um solista de *jazz* que procura reformular a tradição oral fazendo uma abordagem intertextual/intermusical inclusivista. O próprio L. Hughes afirmou o distanciamento artístico da sua recriação poética quando declarou: “I’m not a Southerner. I never worked on a levee. I hardly ever saw a cotton field except from the high-way” (*Blues*, 50). E de facto, em 1930, quando Hughes terminou a sua relação com Charlotte Mason, afirmando definitivamente a sua independência em relação ao seu patrocínio, estava também a declarar que ele não era nem ia falar do negro primitivo, ele era um cidadão e a sua poesia falaria da vida do negro na cidade. Urbano e moderno, a expressão criativa de Hughes será sobretudo uma interpretação pessoal da estética anónima do material vernáculo disponível, onde ele irá inscrever a sua voz poética dando voz a quem não a tinha. A diferença significativa, o contributo do negro através de Hughes será a inclusão da tradição oral afro-americana na forma literária escrita americana. Ao invocar continuamente a métrica do *blues* e os ritmos do *jazz* Hughes deu ao seu trabalho um cunho afro-americano, uma qualidade oral que acentuou a relação de tensão entre vernáculo negro e literatura branca que existia desde que ex-escravos negros procuraram corresponder ao desafio de inscrever a sua linguagem na literatura americana. Hughes reiterou assim, de modo particular, esse

continuado intento de exprimir o “eu negro” na literatura, manifestando diferença cultural significativa através da oralidade. E como se pode verificar Hughes logo nos seus primeiros poemas apresenta-nos o negro como uma entidade vocal: “I’ve known rivers ..., I bathed, I built, I looked, I heard ...” Esta estratégia mantém-se em *The Weary Blues* como é patente em “I, too, sing America. I am the darker brother.” Mas agora Hughes está a representar o “black self” não só como entidade que se enuncia pela voz que fala mas como uma presença que se inscreve numa representação literária que recria as formas musicais afro-americanas que identificam essa presença, o *blues* e o *jazz*. Vejamos a seguir como é que Hughes fez essa aproximação entre a tradição oral negra e a sua poesia em “Negro Dancers”, poema de *The Weary Blues*:

“Me an’ma baby’s
 Got two mo’ways,
 Two mo’ways to do the Charleston!
 Da, da.
 Da, da, da!
 Two mo’ways to do de Charleston!”
 Soft light on the tables,
 Music gay,
 Brown-skin steppers
 In a cabaret.

White folks, laugh!
 White folks, pray!

“Me an’ma baby’s
 Got two mo’ways
 Two mo’ways to do de Charleston!” (C. P. 44)

Aqui Hughes representa a voz do negro que fala no poema através da elisão do “d” em “and” e do silenciamento por apócope do “re” em “mo(re)” uma técnica para representação do discurso afro-americano com que joga o próprio Gates ao colocar parêntesis no “g” final em *signifyin(g)*. Para além desta denotação de oralidade Hughes sugere aqui forma musical através do repetido *riff*, “Me an’ my baby’s/ Got two mo’ways,/ Two mo’ ways to do de Charleston!” e do uso da sílaba em *staccato* “Da”, sem significação própria como palavra, mas que na forma oral tem grande efeito tonal. Segundo Clyde Taylor o uso desta última técnica oral que ele designa por “intonalidade” é exemplo de uma característica específica que ele localiza na intersecção da expressão musical e verbal da diáspora africana e que representa uma tolerância para com a ambiguidade semântica inerente à propensão dos africanos por um discurso oblíquo. Neste caso essa tendência do negro para a ambiguidade semântica torna-se parte do seu discurso musical. Entre os exemplos representativos deste processo na linguagem musical específica do *jazz*

Taylor inclui os chamados *obbligatos*, vocalizações que também não chegam a ser palavras com contexto e têm uma ocorrência recorrente e divertida nalguns trechos musicais, tal como a expressão “Salt Peanuts” na composição com o mesmo nome de Dizzy Gillespie.

Tendo em conta estas técnicas vocais Borshuk entende que o pensamento de Gates e Taylor é vital para uma leitura de Hughes e para o reconhecimento da importância que o poeta dá ao uso de sílabas “não-semânticas” para significar a sonoridade musical negra.¹⁷¹ Neste poema Hughes também representa a voz musical negra através da notação tipográfica e da organização das estrofes. Enquanto na primeira estrofe de “Negro Dancers” o sujeito enunciativo, que fala de dança, é uma voz citada entre aspas, isso já não acontece na segunda estrofe. Esta última estrofe é apresentada num ritmo poético auto-consciente da sua neutralidade discursiva e expressa um olhar exterior que observa o que está a ser dito sobre o modo de dançar/cantar o Charleston. A exterioridade desta voz poética que observa é então justaposta à terceira estrofe “White folks, laugh!/White folks, pray!” composta por este par de versos com significação ambígua que aqui se intromete para ser a voz que alude aos brancos que estão na assistência a observar a cena (e que não estão representados por nenhuma voz no poema) e os inscreve como o olhar exterior do branco.

A estrofe final repete o *riff* oral com que o poema começara, o qual é novamente apresentado entre aspas para significar a oralidade negra. No seu conjunto o poema combina a atitude espectadora e sem voz do branco com a oralidade e movimento do negro, procedimentos que postos em contraste criam uma versão da “diferença significativa negra”, de acordo com a expressão usada por Gates e que Taylor designa por “intonalidade”. Ao longo deste poema vemos que o tema do negro fica diferenciado através do discurso oral, do género musical aqui apropriado pela forma poética e pelo tipo de dança aqui referido, aspectos todos eles focalizados no contexto específico do *jazz*: o Charleston (música de origem negra¹⁷²) num cabaret onde ressoam as vocalizações “não-semânticas” da música afro-americana.

Em outros dois poemas de *The Weary Blues*, “Saturday Night” e “Harlem Night

¹⁷¹ Cf. Boshuk, p. 53.

¹⁷² “Lively, social dance of the 1920s, said to have originated in Charleston, South Carolina. It appeared for the first time in theatrical dance in the black musical comedy *Liza* (1922) and achieved enormous popularity in 1923 as a dance song, *The Charleston*, by James P. Johnson and Cecil Mack, in the musical *Runnin’ Wild*. It became the symbol of the “Roaring Twenties,” and was therefore much associated with the jazz age and the Black Renaissance. The music was fast, about 50-60 bars per minute, and the characteristic syncopated rhythm (ex.1) is used in other dances of black-American origin, notably the black bottom.” *The New Grove Dictionary of Jazz*, ed. Barry Kernfeld, Macmillan Press Limited, London and New York, (1988) 1996., p. 202.

Club”, Hughes sugere acompanhamento musical justapondo significação verbal com jogo tipográfico e sílabas “não-semânticas”, mas usando agora um esquema de rima fixa. Começando por “Saturday Night” vemos que Hughes estabelece aqui uma ordenação rimática constante ABCB ao longo dos primeiros doze versos antes de “explodir” num *riff* “não-semântico” de dois versos que têm rima encadeada com os dois restantes:

Play it once.
O, play some more.
Charlie is a gambler
An’ Sadie is a whore.
 A glass o’ whiskey
 An’ a glass o’ gin:
 Strut, Mr. Charlie,
 Till de dawn comes in.
Pawn yo’ gold watch
An’ diamond ring.
Git a quart of lickin’,
Let’s shake dat thing!

Skee-de-dad! De-dad!
Doo-doo-doo!
Won’t be nothin’ left
When de worms git through. (C. P. 88, 1-16)

Aqui o uso de sílabas ou palavras “não-semânticas” nos versos 13 e 14 justapostas à significação verbal dos versos 15 e 16 estabelece uma antifonia musical-verbal visível e audível na rima entre estes dois pares de versos. O poema continua depois com um conjunto de quatro versos mais curtos, que interrompem o esquema de rima anteriormente seguido antes de voltarem à estrutura fixa inicial, para terminar com nova justaposição de linguagem e vocalizações “não-semânticas”:

An’ you’s a long time
Dead
When you is
Dead, too.
So beat dat drum, boy!
Shout dat song:
Shake ’em up an’ shake ’em up
All night long.
Hey! Hey!
Ho ... Hum!
Do it, Mr. Charlie,
Till de red dawn come. (C.P. 88, 17-28)

Na quadra final desta estrofe vemos que as interjeições semânticas “Hey! Hey!” e as não-semânticas “Ho ... Hum!” constituem uma chamada musical a que a coda verbal do poema responde também pela rima encadeada entre os dois últimos versos e os dois imediatamente anteriores. Note-se também que Hughes assinala com pontos de

exclamação os versos da quadra final que contêm interjeições – uma notação tipográfica que já usara no primeiro *riff* não-semântico e que servirá para traduzir aumento do volume de som através desta notação visual. Para além deste assinalável tipo de antifonia musical-verbal este poema contém outras marcas de oralidade que importa sublinhar: a interjeição “O” no segundo verso; várias palavras escritas com diferença significativa negra (“Strut” em vez de “straight”, “Git” por “Get”, “licker” por “liquor”; “dat” por “that”); a não correspondência normativa entre sujeito e verbo nas frases “You’s a long time” e “When you is Dead”, para além da supressão da letra final nas palavras “An’” (And) e “nothin’” (nothing) ou das letras iniciais na palavra “’em” (them). Por sua vez a narrativa do poema apresenta-nos a temática do *carpe diem*, que é frequente em *The Weary Blues*. É preciso gozar a vida, sabendo-se da inevitabilidade da morte. Beber, deixar-se enlevar pelos *blues* até ao raiar de um novo dia será lenitivo para vidas de miséria (ele é viciado no jogo, ela é prostituta). A noite de Harlem é refúgio, esquecimento momentâneo, escapismo necessário.

Por sua vez em “Harlem Night Club” Hughes evita o uso de formas não-semânticas mas recorre aqui a uma variação tipográfica surpreendente e inovadora para sugestionar uma actuação musical. Pode observar-se que tanto na primeira como na quinta estrofe deste poema Hughes faz notações tipográficas não ortodoxas para significar musicalidade através da oralidade implícita no aspecto visual de certas palavras:

Sleek black boys in a cabaret.
Jazz-band, jazz-band, —
Play, plAY, PLAY!
Tmorrow.... who knows?
Dance today! (C.P. 90, 1-5)
... ..

Jazz-boys, jazz-boys, —
Play, plAY, PLAY!
Tomorrow.... is darkness.
Joy today! (C.P. 90, 22-25)

Sendo a sugestão de música o elemento indutor da diferença significativa da oralidade negra, o poema começa por fazer o reconhecimento visual dos músicos negros e do lugar onde eles estão – “sleek black boys”, músicos negros, insinuantes, de uma banda de *jazz* num cabaré de Harlem – e depois dá-lhes ordem para que toquem, uma ordem cuja expressão tipográfica é representada pela evolução em crescendo das letras que constituem a palavra “play”, traduzindo deste modo o próprio evoluir de um trecho musical. Logo que reconhecemos os músicos negros através da voz anónima do sujeito de enunciação que os descreve no início do poema, eles tornam-se imediatamente personagens que falam uma linguagem musical que é trazida para primeiro plano pelos caracteres tipográficos em letra

maiúscula. O tipo de música que eles tocam, *jazz*, é o significante denotador da presença inequívoca do negro.

Relativamente ao tema deste poema Hughes reitera aqui a urgência de se viver o presente, visto que o amanhã é incerto na vida do negro, como também o era para os americanos em geral nos “roaring days” dos anos vinte que todos então viviam.

A partir da observação já feita às estratégias de visualização de oralidade aqui exemplificadas e comentadas podemos verificar que Hughes se distanciou do uso do dialecto feito por Dunbar, tendo passado a utilizar o idioma do negro de uma forma mais esparsa, que não se destinava a ser veículo de exotismo, mas pretendia significar correspondência com a linguagem e a vivência do negro urbano. E enquanto outros autores contemporâneos de Hughes, como é o caso mais notório de Zora N. Hurston e Sterling Brown, deram relevo à diferença significativa negra através do uso extensivo da oralidade vernácula, Hughes, habitualmente, deu voz a essa oralidade filtrando-a através da particularidade oral do *blues* e de uma composição poética de inspiração *jazzística*. A presença de formas dialectais nos poemas de Hughes é mais pontual do que na poesia e no texto daqueles dois autores seus contemporâneos sobretudo para evidenciar que ele estava a dar voz ao negro da cidade e não ao negro rural, como Hurston e Brown fizeram. Contudo, a tradição oral, mesmo que mais contida em Hughes, por comparação, não deixou de reflectir a diferença significativa do idioma do negro citadino e seus modos de expressão oral e musical, os quais Hughes se propusera dignificar, dando-lhes adequada visibilidade através da sua poesia. O efeito geral desta fusão entre oralidade e literatura manifesta-se na tensão que é intrínseca ao modernismo negro na sua busca de conciliação entre modernidade e oralidade da tradição afro-americana.

A técnica que talvez melhor corporize o posicionamento de Hughes na encruzilhada do modernismo literário com a expressividade afro-americana é o seu uso de multivocalidade.¹⁷³ De facto em muitos dos seus poemas inspirados no *jazz* Hughes justapõe diversas vozes. Esta estratégia, por si mesma, constitui uma resposta à “crise da linguagem” que o modernismo se propunha superar, e tem paralelo em propostas visíveis noutros poetas do *mainstream* americano seus contemporâneos, Pound, Eliot e Williams. Mas, para além disso, a expressão “multivocal” corresponde ao potencial de criatividade que é a essência do *jazz*, uma forma musical que vive da capacidade dos seus executantes para responderem uns aos outros dentro do grupo. Nos poemas *jazz* de Hughes há frequentemente diversas vozes em sobreposição de tal modo que a transição de um falante

¹⁷³ Cf. Boshuk, pp. 56-59.

para outro se torna por vezes indistinta. Note-se a exemplo que nos dois últimos poemas aqui analisados, “Saturday Night” e “Harlem Night Club”, a identidade do falante, cantor ou músico não é clara a todo o tempo em qualquer um destes poemas. E o sentimento de unidade ambígua que se detecta nestas representações poéticas de Hughes é precisamente um lugar-comum definidor da poesia modernista.

A multivocalidade *jazzística* impregnada em muitos dos poemas de Hughes pode ser patenteada em “The Cat and the Saxophone” outro poema de *The Weary Blues* em que Hughes, como no *jazz*, incorpora num esboço variado e dialogante várias vozes orais e musicais que se sobrepõem, sugerindo assim técnicas modernistas, ao mesmo tempo que se mantém fiel à forma musical africano-americana:

EVERYBODY
Half-pint, —
Gin?
No, make it
LOVES MY BABY
corn. You like
liquor,
don't you, honey?
BUT MY BABY
Sure. Kiss me,
DON'T LOVE NOBODY
daddy.
BUT ME.
Say!
EVERYBODY
Yes?
WANTS MY BABY
I'm your
BUT MY BABY
sweetie, ain't I?
DON'T WANT NOBODY
Sure.
BUT
Then let's
ME,
do it!
SWEET ME.
Charleston,
Mamma!
! (C.P. 89)

Este poema apresenta-nos três vozes distintas: duas pessoas que conversam num cabaré e um trecho musical que vai interceptando a conversa do par enamorado. Para materializar a voz musical Hughes utiliza uma conhecida canção de jazz “Everybody Loves My Baby”, de 1924, de Spencer Williams. Ao usar os versos de uma melodia então em voga Hughes consegue sugerir música a imiscuir-se nas fonteiras da linguagem. Assim o poema não só simula a organização estrutural de um trecho de jazz ao fazer a

representação simultânea de diferentes vozes, mas também sugere o som da música na sua alusão a uma canção facilmente reconhecida que vai acompanhando e entremeando a narração do diálogo. Este poema encerra amalgamando a voz oral e a musical. O par enamorado vai para a pista de dança exclamando entusiasmado “Charleston, Mamma!” e ao proferir essa exclamação com associação musical funde-se ele mesmo, por um momento, com a música de jazz que está a ser tocada. O efeito oral do diálogo é sublinhado por formas do idioma popular com pontuação correspondente a perguntas e respostas: “sweetie, ain’t I?/ Sure.”; “Half-pint,___ Gin? No make it corn.” num desenvolvimento de texto em que o ponto de exclamação separa o diálogo oral do musical como na sequência “BUT ME./ Say!/ EVERYBODY”. O ponto de exclamação com que encerra o poema também parece ser uma forma eufemística de reforçar o duplo sentido do texto, na sua fase final, conotando dança com acto sexual “Then let’s do it!/ Charleston, mamma!/ ! /”. As palavras “dady” e “mamma” também têm significação subliminar codificada a homem e mulher o que reforça essa segunda leitura da expressão “Then let’s do it!”.

Os exemplos já aqui coligidos relativos à poesia de Langston Hughes publicada em 1926 e 1927 permitem-nos verificar e visualizar o modo como então o poeta decidiu usar e interpretar o legado da tradição oral afro-americana, afirmando a dignidade dessa tradição, “legitimando-a” pelo próprio facto de a ter adoptado como a fonte deliberadamente identificável da sua poesia, isto é, de criação artística. E ao ter-se apropriado da tradição vernácula negra Hughes reivindicou o seu lugar entre os autores modernistas seus contemporâneos, pelo contributo tonificante dado às letras americanas com a experimentação que operou na sua poesia, ao mesmo tempo que levou por diante o projecto da Renascença de Harlem, pelo modo determinado como celebrou a experiência negra americana e sublinhou a importância estética das suas formas de expressão cultural. No entanto, apesar do valor da crítica social e das inovações estilísticas da sua poesia, esta produção poética de Hughes que deliberadamente se irmanou à condição do negro comum, na apropriação que fez à sua tradição oral, era potencialmente problemática para a agenda política da *intelligentsia* de Harlem, tendo-se em conta a aproximação ao culto do primitivismo que este tipo de poesia supostamente implicava. A notação da diferença significativa da cultura negra através da reformulação poética feita por Hughes, inspirada no *jazz*, na vida de cabaré de Harlem e na vivência precária dos “low-down folks” podia ser facilmente cooptada por mentalidades racistas e preconceituosas então preponderantes que encontrariam naquele tipo de poesia a afirmação das suas distorções atávicas, dado que

a representação feita pelo poeta distinguia os negros americanos pela sua forma diferente de falar, cantar e dançar. Isto era realmente problemático numa época em que tal forma diferente de ser estava imediatamente conotada com inferioridade. A cultura negra era considerada como algo portador de diferença exótica e apresentá-la na sua expressão vernácula configurava, até certo ponto, patentear esse “exotismo” não ignorando que era precisamente isso que a tornava apelativa aos olhos dos brancos que afluíam a Harlem. A cultura negra tornava-se assim um artigo de consumo com uma determinada conotação implícita e desse modo corria o risco de não conseguir libertar-se de ideias-feitas que associavam diferença a primitivismo e menoridade. Este era um dilema antigo, de difícil conciliação e foi um problema com que se debateu Hughes e outros autores seus contemporâneos da “Jazz Age” tais como os músicos Duke Ellington e Louis Armstrong que embora se esforçassem por se afastar de conotações primitivistas, ironicamente, cedendo a exigências do público gravavam canções com títulos tão pouco isentos como “Jungle Nights in Harlem” e “King of Zulus”, respectivamente.¹⁷⁴

Cedências feitas por Langston Hughes

O próprio L. Hughes apesar da sua determinação de independência artística manifestada em “The Negro Artist and the Racial Mountain” não podia ser imune às exigências do mercado nem indiferente às críticas da *intelligentsia* negra que o admoestou severamente apodando-o de “the poet low-rate of Harlem”¹⁷⁵ quando ele publicou *Fine Clothes to the Jew*, a sua segunda colecção de poemas, onde assumiu de modo ainda mais declarado do que em *The Weary Blues* a sua condição de porta-voz dos “low-down folks”. Na verdade esta crítica negativa era esperada, dado o desejo da classe média negra de ver a sua arte expressa em formas habitualmente aceites e cultivadas pela dita “high culture”. Hughes não estava perante uma polémica de cariz pessoal. Ele enfrentava sim o problema que qualquer escritor com a ambição de ser profissional da escrita tem de resolver quando decide fazer uso da tradição oral, isto é, que relação deve ele manter com esse material e com o público leitor, para ser lido. Deve apresentar esse material em bruto ou deve poli-lo? Hughes propunha-se apresentar material autêntico a que juntaria o labor da sua interpretação pessoal, tencionando com isso que os seus poemas chegassem a um público mais amplo do que aquele onde radicavam as suas fontes de inspiração. E uma vez que a

¹⁷⁴ Cf. Boshuk, p. 60.

¹⁷⁵ Tracy, S., p. 195

sua poesia tinha a ver com a experiência de vida do negro urbano na América, cujas dificuldades e anseios ele partilhava, Hughes iria empregar o discurso coloquial dos afro-americanos citadinos com os quais convivia. A cidade era onde ele estava e era ali que residia o grande público leitor. Hughes não tentaria fazer do negro iletrado o seu público. Isso seria uma tarefa literalmente impossível e sem sentido. Ele não precisava de interpretar para os “low-down folks” as suas próprias experiências de vida porque essas eles viviam-nas no seu dia-a-dia e celebravam-nas nas formas da sua tradição oral, através das quais já eram artistas para eles mesmos. Mas esse “povo miúdo” era a fonte que Hughes considerava ideal para a poesia que se propusera fazer, já que para ele o povo comum era o repositório da tradição oral cujo valor ele reconhecia como algo digno de dar a conhecer ao público leitor, à classe média.¹⁷⁶ Contudo a aceitação da tradição oral negra por parte do público leitor exigiria de Hughes uma tarefa de “legitimação” da cultura popular expressa em vernáculo, a qual passaria por uma interpretação poética com distanciamento artístico que evidenciasse o valor dessa tradição e as suas possibilidades de recriação, que a tornasse mais acessível, mas sem omitir os seus elementos essenciais, contidos no “folklore”, entendido como a voz do povo, aquilo que o povo faz imediatamente a seguir à necessidade de sobreviver ou como parte dessa necessidade, cantando as suas dores e alegrias.¹⁷⁷ Essa interpretação da tradição popular assim feita por Hughes levaria a inovações, necessariamente.

A forma mais antiga e típica de um *blues* era um verso longo que se repetia três vezes, referindo o estado de espírito de quem cantava. Hughes ao ter partido esse verso longo em dois, para fazer estrofes de seis versos em vez do terceto original, também o terá feito para adoptar na sua poesia o tipo de estrofe que era a preferida pelas firmas gravadoras de discos que começaram a operar em 1920. Desse modo tornava-se mais fácil para Hughes divulgar a tradição oral através de uma métrica mais popularizada. Como ele próprio confessa havia razões comerciais que ele iria observar, além de imperativos estéticos, visto que o verso curto “half line” facilitava a captação das nuances interpretativas e permitia trazer mais oralidade à poesia.¹⁷⁸ Hughes podia ser comparado ao compositor de *blues* ou ao músico profissional procurando aproximar-se das raízes do povo não apenas por ter orgulho nisso e pela necessidade de afirmar a sua independência

¹⁷⁶ “Hughes declared that what was truly worth painting, writing, and singing about was centered mainly in the culture of the common folk: They furnish a wealth of colorful, distinctive material for any artist because they still hold to their own individuality in the face of American standardizations.” David L. Lewis, p. 191.

¹⁷⁷ Cf. Zora N. Hurston. *Folklore, Memoirs & Other Writings*. New York, The Library of America, 1995, p. 875.

¹⁷⁸ Cf. S. Tracy, pp. 154-155.

artística, mas também por razões económicas. Por isso ele não rejeitava *blues* com uma formatação mais comercial, procurava antes usar as características desses modelos para expressar o lado urbano dos *blues*.¹⁷⁹ Ainda segundo Tracy o sentido prático de Hughes levava-o a assumir, sem pretensões românticas, que os músicos de *jazz* tocavam por dinheiro. Ele próprio reconheceu em *The Big Sea* que o tipo de poesia que fazia lhe trazia compensações financeiras que ele talvez não pudesse receber de outro modo, na forma de refeições, contactos e bolsas de estudo. E também por razões práticas Hughes foi sagaz ao ponto de ter reconhecido que o grande interesse pelos *blues* nos anos vinte poderia vir a estender-se à obra literária de um afro-americano que os utilizava na sua poesia.¹⁸⁰

Críticas habitualmente feitas a L.Hughes – Refutação

Razões comerciais como as atrás referidas para quem pretendia viver do que escrevesse, bem como a necessidade de legitimação da sua poesia junto do público leitor terão levado Hughes ao uso do idioma urbano negro suavizado nas suas formas de “darkyism” comparativamente ao que fizera Dunbar, por exemplo em “An Ante-Bellum Sermon”, estratégia de Hughes que correspondia também, como já se referiu, à linguagem do negro citadino e que era denotada na sua poesia por via de uma ortografia maioritariamente normativa, apenas pontuada por formas dialectais expressas em ortografia alterada. Hughes sempre preocupado com a forma de expressão fazia alterações aos seus textos, adicionando ou fazendo trocas de palavras nos versos, procurando aperfeiçoar o efeito visual das palavras e dos versos, para os adequar melhor aos ritmos de oralidade que pretendia denotar. Mas também fez revisões de texto que denotam a sua preocupação específica em aplanar as formas dialectais tornando-as mais literárias, procurando conjugar assim o vigor e a liberdade da tradição oral com a criatividade da sua mensagem poética na forma escrita.¹⁸¹ A constatação deste tipo de preocupações e revisões de texto por parte de Hughes refuta críticas que ainda houvesse de que ele escrevera, por vezes, de forma descuidada. E é claro que se considerarmos a extensão da sua obra teremos de reconhecer que ele tinha o mérito de encontrar a expressão certa na ordem adequada, a maior parte das vezes, ao primeiro impulso.

Imperativos de ordem comercial, um certo comedimento próprio do seu carácter, da

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 123.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 240-45., *passim*.

sua condição pessoal e da sua mundividência, e ainda as pressões sociais particularmente conservadoras e actuates daquele tempo tê-lo-ão levado a não ferir exageradamente a sensibilidade da classe média, evitando ser mais explícito relativamente a certos temas e formas que poderiam melindrar o público leitor. De facto Hughes apenas faz referências ocasionais a envolvimento e práticas sexuais na sua poesia e quando o faz é com recurso a eufemismos sob formas já convencionadas que faziam parte da gíria do negro, como acontece em “Ma Man”, poema de *Fine Clothes to the Jew*, anteriormente comentado noutra perspectiva:

Eagle-rockin',
Daddy, eagle-rock with me.
Eagle rockin',
Come an' eagle-rock with me.
Honey baby,
Eagle-rockish as I kin be! (C. P. p. 67.)

A expressão “eagle-rock” era certamente usada como eufemismo sexual nos versos de *blues*. Sara Martin gravou um *blues* intitulado “Eagle Rock Me Papa” em 1924 e os Bessemer Blues Singers incluíram essa expressão no texto do *blues* “My Mama’s Baby Child” que gravaram em 1930:

She just could “Sally Long” with me mama,
“Eagle Rock” me too.
Can’t nobody rock me
Like my sweet little mama do.¹⁸²

A referência esporádica de Hughes a esta temática é mais notória quando no *blues* tradicional ela surge sobre a forma de inúmeros eufemismos.¹⁸³ E mesmo posteriormente, já em 1951, com “Easy Boogie” e “Lady’s Boggie”, poemas de *Montage of a Dream Deferred*, Hughes continuará a preferir *significar* de modo oblíquo o acto sexual através de expressões eufemísticas como “boogie” e “boogie-woogie”. E se de um modo geral Hughes não fez muitas referências abertas a sexo, ele também nunca referiu a homossexualidade, embora Ma Rainey e Bessie Smith tivessem feito gravações sobre esse tema e houvesse vários *blues* com títulos tais como “Sissy Man Blues,” “Freakish Man Blues” que abordavam essa temática. É importante ter presente que a classe média *New*

¹⁸² Cf. S. Tracy, p 196.

¹⁸³ A título de exemplo, refira-se que os órgãos genitais eram referidos por “pigmeat,” “stew-meat,” “hot dog,” “tuna,” “barbecue,” “jelly roll,” “gravy,” “biscuits,” “yams,” “apples,” “peaches,” “plums,” “bananas,” “potatoes,” “tomatoes,” “lemons,” “coffee,” “sugar,” “pudding,” “candy,” “dry goods,” “snake,” “bull cow,” “Jersey Belle,” “bee,” “spider,” “train,” “crosscut saw”. Fazer amor podia ser referido como “crochet,” “press someone’s button,” “fish in somebody’s sea,” “deep sea diver” “dough” “biscuit roller,” “jockey” “rider,” “whip it to a jelly” “rock and roll” “my stuff,” “that thing,” “yas, yas” ou simplesmente “jazz somebody”. *Ibid.*, p. 194.

Negro, conservadora, exercia grande pressão no sentido da conformidade com a prática heterossexual dominante e que Hughes, não pretendendo pôr em risco a sua carreira literária, veio a fazer neste aspecto uma poesia relativamente defensiva, que se distanciou da temática sexual e suas diferentes orintações. Assim a combinação de uma previsível censura externa de vários quadrantes, do público de Hughes e das editoras, e o desejo pessoal de Hughes de limpar e legitimar os *blues* erradicando deles o chamado elemento pornográfico tê-lo-ão levado a usar poucas referências a qualquer espécie de sexualidade nos seus poemas.¹⁸⁴

Quanto ao consumo de bebidas alcoólicas Hughes faz várias referências quer quanto a esse hábito e vício, quer quanto aos seus efeitos, como também se pode ver recorrendo novamente ao poema “Ma Man” onde a bebida fazia com que o tocador de banjo tocasse (ou fizesse amor) ainda melhor: “He kin play a banjo./ I mean plunk, plunk ... plunk, plunk./ He plays good when he’s sober/ An’better, better, better when he’s drunk”. O modo como Hughes se referia ao álcool nos seus poemas *blues* leva S. Tracy a considerar que o poeta via na bebida o modo de celebrar bons momentos e suportar tempos difíceis e que a atitude de Hughes para com o consumo de álcool seria provavelmente de crítica detractora semelhante às preocupações típicas da classe média,¹⁸⁵ posicionamento que resultaria da má imagem oriunda da associação de bêbado à condição de negro, admitimos nós. Hughes também não faz nenhuma referência ao consumo de drogas nos seus poemas *blues* provavelmente porque isso era um *taboo* ainda maior que o de álcool e assim, neste aspecto, foi omissa, não tendo dado curso expressivo a alguns temas que eram recorrentes na tradição do *blues*.¹⁸⁶

Onwuchekwa Jemie referiu resumidamente alguns temas do *blues* tradicional em que Langston Hughes foi mais contido ou selectivamente omissa:

No topical or occasional blues, no prison or chain gang blues, no gambling blues, no blues about someone running his mouth...Elaborate gun bores and weaponry of popular blues are absent...The popular letter motif is rare.... There are no talking blues.... Social protest is rare in Hughes as in popular blues.

Tracy considera que embora haja algumas imprecisões nestas afirmações, designadamente na referência ao protesto social que foi frequente na poesia de Hughes, Jemie tem razão quanto à escassez de tratamento destes assuntos. No conjunto da sua poesia Hughes usou uma grande variedade de temas que eram recorrentes nas canções de

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 197-198.

¹⁸⁵ *Ibid.*, 198.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

blues. Por vezes usou-os de modo convencional, outras vezes desenvolveu essa temática de um modo mais aberto, mas fez de facto omissões selectivas tais como a ausência de referência a drogas, ou o esbatimento com que tratou certos assuntos tais como sexo e violência, provavelmente como resultado de pressões externas (da classe média que constituía o público leitor e dos maiores editores) e do seu próprio desejo de legimitar os *blues*.¹⁸⁷ O desejo de aceitação que Hughes buscava não era apenas para si mesmo mas também para a tradição oral negra. A apreciação que Arnold Rampersad faz da estratégia literária de Hughes corrobora, até certo ponto, esta nossa última afirmação. Para Arnold a maior preocupação de Hughes não eram tanto os críticos profissionais como a grande massa de negros de condição humilde a quem a sua obra era dedicada e perante quem ele se sentia psicologicamente hipotecado. A dificuldade de conciliar numa mesma escrita dois tipos de público era o problema que enfrentava qualquer escritor que veiculasse uma mensagem com conotação racial e estivesse dependente de um editor branco, mas Hughes contava que mediante a sua “prestidigitação” literária os leitores negros não deixassem de receber as mensagens que estivessem escondidas na sua poesia. Esta estratégia arriscada consistia em ir para além da experiência autobiográfica, avançando com cautela e aparentando não se sentir afectado, tal como milhões de negros haviam feito na sua passagem por esta vida, suportando com um sorriso as circunstâncias mais degradantes e preservando deste modo um sentido essencial de dignidade e respeito próprio que a segregação racial podia contaminar mas não destruir. E neste sentido Hughes dependia do público negro para sentir, através deles, até que ponto o seu estilo sem azedume aparente era coerente com a vida dos negros de condição humilde e os ajudava a “rir para não chorar” levando-os desse modo a suportarem as discriminações e a superá-las.¹⁸⁸

O desejo de aceitação, de inclusão da tradição oral na forma literária que temos vindo a assinalar em Hughes implicou que este lidasse com a tensão permanente decorrente da busca de conciliação entre duas formas de expressão que habitualmente conviviam com algum distanciamento, isto é, numa relação em que o elemento oral era convencionalmente depreciado. Esta tensão, como se tem feito notar, foi em si mesma a génese da poesia de Hughes a qual corporizou a determinação do poeta em patentear na forma escrita aquilo que era vital na cultura oral negra – o dialecto, o *signifying*, o padrão formal de chamada e resposta e aquele sorriso do *blues* que cantava a lágrima e a enxugava – transformando esteticamente as formas da expressão oral negra sem as descaracterizar,

¹⁸⁷ *Ibid.*, pp. 223-224.

¹⁸⁸ Cf. L. Hughes, *The Big Sea*, Introduction by Arnold Rampersad, pp. xxiv-xxv, N. Y., Hill and Wang ed. 1993.

celebrando assim de modo desinibido a sua procedência popular, dignificando-a ao conferir-lhe a exposição deliberada que a sua própria voz poética conseguisse traduzir e evidenciar. Este intento levou a uma busca de compromisso constante entre forma oral e literária que vai ser mantido por Hughes ao longo da sua produção poética apenas com menor expressão na sua poesia politicamente mais engajada dos anos trinta.

Manutenção de propósitos poéticos em *Montage of a Dream Deferred* (1951)

Como era nossa intenção previamente assinalada, *Montage of a Dream Deferred*, obra publicada já em 1951, considerada um dos grandes “jazz poems” de Langston Hughes, servirá, em breve passagem, para se verificar como o poeta persistiu em adequar a sua poesia à evolução entretanto operada no *jazz*, que agora no estilo *bebop* surgido nos anos quarenta representava um modo mais sofisticado e complexo de improvisação, com novas possibilidades de recriação poética a que Hughes também recorrerá.

Quase trinta anos após ter feito os seus primeiros poemas *blues* pouco havia mudado nas condições de vida desfavorecida dos afro-americanos. A Segunda Grande Guerra já terminara. Os soldados negros americanos haviam-se batido uma vez mais com bravura na Europa por uma democracia que afinal *intramuros* era só para os *outros*. Regressada a casa esta gente era confrontada com o mesmo tipo de humilhações, as condições gerais de segregação social que os negros enfrentavam pareciam inamovíveis e os próprios *blues* estavam a ser mais associados a uma certa ideia de resignação e passividade do que a uma catarse para sublimação de angústias. O *bebop* na sua improvisação extremada afirmava-se como discurso fragmentário abertamente hostil à estética musical comercial do *swing*, estilo do *jazz* que se tornara dominante ao ter sido apropriado por músicos maioritariamente brancos. Hughes comungava dessa estética de ruptura, de rebeldia, recusando assimilacionismo e afirmando a descontinuidade inovadora que o *jazz* na versão *bebop* reformulara e ele, como poeta, partilhava.

Nesta fase já mais tardia da produção poética de Hughes, pretendemos ilustrar o continuado compromisso do poeta na afirmação da tradição cultural afro-americana bem como a tensão decorrente da *conflitualidade* entre oralidade e forma literária, através da análise do poema “Theme for English B”:

The instructor said,

Go home and write
a page tonight.
And let that page come out of you –
Then, it will be true.

I wonder if it's that simple?

Este poema problematiza uma questão essencial que tem conduzido a nossa argumentação – a relação de tensão com cedência entre escritor negro e público branco – questão particularmente relevante desde Dunbar, que foi depois sublinhada no contexto da Renascença de Harlem, que é estruturante na obra de Hughes e não deixou de ser actuante até aos nossos dias.

O único aluno “de cor” daquela turma (facto que parece remeter para a recriação de circunstâncias autobiográficas como a vivida por Hughes em Topeka, logo na Instrução Primária¹⁸⁹) pergunta a si mesmo se isso será assim tão fácil. Seria fácil ao aluno como ao escritor negro “escrever uma página que viesse de dentro dele e fosse verdadeira”? Isto é, teria ele a coragem de dizer tudo o que pensava e será que ele sabia bem o que pensava de quem ele próprio era? A página que ele escrevesse seria branca ou negra, teria forma oral ou de escrita literária? As instruções para esta composição obrigam então o aluno negro a pensar a sua identidade, o percurso da sua vida, a sua formação e a tensão de ser negro e americano:

I am twenty-two, colored, born in Wiston-Salem.
I went to school there, then Durham, then here.

...

I am the only colored student in my class.
The steps from the hill lead down into Harlem,

...

the Harlem Branch Y, where I take the elevator
up to my room, sit down, and write this page:

It's not easy to know what is true for you or me
at twenty-two, my age. But I guess I'm what
I feel and see and hear, Harlem, I hear you:
hear you, hear me—we two—you, me, talk on this page.
(I hear New York, too.) Me—who?

O que está em causa nesta ponderação é a questão da identidade do negro americano. Ele tem dificuldade em afirmar-se e mesmo em reconhecer-se, procura escorar-se no elemento oral e em Harlem o *locus* dessa oralidade, mas o que assoma é uma identidade que está em tensão entre a oralidade negra circunscrita a um reduto limitado e a

¹⁸⁹ Cf. Charlemae H. Rollins, *Black Troubadour: Langston Hughes*, Rand McNally & Company, Chicago, New York, S. Francisco, 1970, pp. 22-23.

escrita branca, mais vasta, de toda a cidade “I hear Harlem ... I hear New York, too”; “we two – you, me” esta é uma existência que é feita de um e de um outro, em convivência cultural híbrida, mas numa tensão ainda não resolvida “Me – who?” E procurando resposta para esta indefinição assim enunciada a voz negra que fala no poema procura caracterizar o seu eu: “Well, I like to eat, sleep, drink, and be in love./ I like to work, read, learn, and understand life./ I like a pipe for a Christmas present, or records – Bessie, bop, or Bach.” Aquele aluno, o negro americano partilha com os *outros* americanos o gosto pelos prazeres simples desta vida (comer, dormir, beber, trabalhar, ler, aprender) e tem os mesmos anseios (viver um grande amor e compreender o sentido da vida). Mas além disso a presença negra é aqui *significada* de modo específico pela música e pela importância com que essa forma de expressão cultural concorre para a definição dessa presença. E quando o sujeito de enunciação refere os discos que são significativos para si fica então realçada a identidade compósita dessa presença: ele é um negro que tanto gosta de Bach, compositor europeu de música clássica, como aprecia a música afro-americana, o *blues* e o *jazz* de Bessie Smith ou dos *bebopers*. E deste modo Hughes sublinha que ser negro e ser americano é viver em tensão mas que “blackness” e “whiteness” não se excluem, são parte integrante da mescla cultural que é a América, também feita de oralidade negra e da escrita branca.

Seguidamente a *persona* de Hughes que faz a avaliação da identidade não unívoca do afro-americano prossegue a sua avaliação acentuando a existência de gostos culturais comuns entre as diferentes comunidades raciais e denunciando depois o ascendente que tem sido imposto pela cultura da forma escrita:

I guess being colored doesn't make me *not* like
The same things other folks like who are other races.
So will my page be colored that I write?
Being me, it will not be white.
But it will be
a part of you, instructor.

Como se vê, no prosseguimento desta análise auto-reflexiva a *persona* de Hughes que se interroga neste poema está a procurar responder à pergunta potencialmente retórica que formulara no início do poema. A página escrita por um negro, Hughes ele mesmo, no conjunto da sua obra, não será branca “being me, it will not be white” mas não deixará de ser determinada pelos ensinamentos do instrutor, da cultura branca “But it will be a part of you, instructor”. Numa sociedade governada pelo texto (do) branco o valor da palavra escrita é o preponderante. Mas há uma convivência inalienável entre as formas de expressão cultural negra e branca, mesmo que isso, por vezes, não seja desejado e até seja

repudiado por ambas as partes:

Sometimes perhaps you don't want to be a part of me.
Nor do I often want to be a part of you.
But we are, that's true!
As I learn from you,
I guess you learn from me—
although you're older—and white—
and somewhat more free.

O instructor não deixara de ser quem detinha o arbítrio de determinar tarefas e como fazê-las, mas já não podia ignorar a presença negra, o seu contributo cultural, a interacção promovida pela sua expressão oral, musical, na feitura do texto americano como um todo:

You are white—
yet a part of me, as I am a part of you.
That's American.

E a página escrita pela oralidade negra podia não ser ainda a folha de rosto, mas vinha logo a seguir, era seu complemento integrante:

This is my page for English B
(C.P. 409-10)

Neste poema Hughes assinala o ascendente da palavra branca (a escrita ordenada pelo instrutor) sobre a voz negra que aqui fala para insinuar na folha de papel as injustiças do poder racializado da América e inscrever ali o desejo tantas vezes dito de uma paridade que vinha sendo adiada. Mas Hughes, ao fazer isso, também subverte o poder do discurso branco, fragmenta-o, submete-o à sua “deformation of mastery”, a uma forma que é um poema modernista reconhecidamente inspirado na expressão musical negra. Hughes alude aqui ao poder do discurso escrito branco para o reformular – num exercício de *signifyin(g)* tão enraizado na tradição oral negra – subsumindo a sua autoridade ao glosá-lo com subordinação a uma forma poética que está regida pela estética do *bebop*, o estilo de *jazz* em que a expressão negra é mais exclusivista.

Não só “Theme for English B” como todo o poema *Montage of a Dream Deferred* são mais um exemplo que confirma o hibridismo cultural da experiência americana e a experimentação que a tradição oral negra possibilitou ao modernismo americano. Esta *montagem* de poemas, tomada como um longo poema de *jazz*, dá relevo à diferença negra significativa adoptando na poesia as componentes estruturais que distinguiram os *bebopers* Dizzy Gillespie, Charlie Parker e o que na sua música se *via*: composição fragmentária, subversão do discurso e constância do *signifying riff*, a metáfora recorrente do sonho

adiado que vai sendo pontualmente ouvida e assim domina todo este longo “poema de jazz”.

Hughes veio a fazer a sua composição poética na forma escrita, como mandava o instrutor, mas instilou nela a linguagem da tradição oral, subverteu a norma escrita do discurso branco implantando nele a sonoridade *colored* do seu povo. A voz de Hughes cumpria assim a missão assumida de falar em nome do fragmento afro-americano,¹⁹⁰ ser porta-voz dessa gente representada por uma expressão *hífenizada* que, em língua inglesa, a divide em dois termos de extensão variável – afro-americanos, africano-americanos, americano-africanos – gente que gostaria de ter razões para ver extensão igual em cada um dos lados do hífen e ver-se depois unida por hífen nenhum, americanos simplesmente.

Em todo o seu percurso poético a voz de Hughes procurou no “génio” particular da tradição oral afro-americana as palavras, as imagens, as inflexões que o levaram às reformulações com que traduzia a condição de ser negro e o orgulho de o ser, face a uma sociedade que segregava a sua particularidade como pessoas e como cultura. Hughes começou por recorrer à imagística primitivista, buscou depois a alma negra na toada do *blues*, desafiou velhas formas que foram recriadas dos elaborados improvisos que a irreverência do *jazz* sugeria, ou foi o contestatário político dos anos trinta (“Now they’ve caged me/ In the circus of civilization”) ou instilou orgulho mediante fortes convicções em texto simplesmente lírico onde afirmou sem peias a beleza da raça – “black is beautiful” – décadas antes de isso se ter tornado *slogan* (“the night is beautiful/ So the faces of my people”).¹⁹¹

Deste modo e por tudo isto Langston Hughes é o poeta da Renascença Negra que ao escrever poesia inspirada na música e no dialecto negro não trouxe apenas reconhecimento ao vernáculo da tradição oral afro-americana mas transformou também a poesia americana moderna ao infundir nela a vitalidade do contributo negro.

Desde a morte de Hughes (1967) surgiram novas formas musicais de inspiração afro-americana que poderiam ter feito com que a poesia inspirada na veemência do *blues* ou nos ritmos do *jazz* parecesse desactualizada. Mas a verdade é que os motivos que inspiraram a poesia de Hughes – a tradição oral, a música negra – aliados ao crédito que Hughes firmara com recurso a essas fontes de inspiração, e que já haviam sido a base de

¹⁹⁰ Ao longo desta dissertação, ao referirmo-nos aos negros nascidos na América, foi a expressão “afro-americanos” a que usámos preferencialmente, para exprimir opinião própria, no entendimento de que a menor extensão do termo que fica antes do hífen era e é diferença significativa representativa da condição relativamente desfavorecida do negro na América.

¹⁹¹ “Lament for Dark Peoples” (C. P. 39); “My people” (C. P. 36), citado por Geneviève Fabre *et al.*, p. 251.

trabalho de Ralph Ellison com *Invisible Man* (1952) vieram a ser elementos determinantes na poesia de outros autores como Dudley Randall e na ficção de Gayl Jones em *Corregidora* (1976), ou de Toni Morrison com o romance *Jazz* (1992). Nos anos oitenta vários autores afro-americanos como Alice Walker, Ernest Gaines, David Bradley e Sherley Anne Williams entre outros, para pugnarem por um discurso narrativo instaurador de novas possibilidades democráticas, usaram elementos do “*call-and-response*” de modo a superarem assim um sentimento de desconfiança atávica do *seu* público para com o discurso escrito normativo (do) branco, instilando nele a confiança dada por uma forma oral reconhecidamente negra.¹⁹² Deste modo a tradição oral inscrita no *blues* e no *jazz* permanece fecunda e por mérito de Langston Hughes deixou de ser apresentada como algo que pedia licença para existir. E quando isso aconteceu, deve dizer-se, literalmente, “**a música começou a ser outra**”.

Pensando na dignidade e divulgação que a tradição oral afro-americana veio assim a granjear, a descrição do trecho musical de Jimboy em *Not Without Laughter* (1930) parece um modo adequado para se encerrar a apreciação feita à obra poética de Hughes sublinhando-se a influência dos seus *blues poems* na posteridade de inumeráveis discípulos anónimos em todo o mundo:

The man stopped playing, with a deep vibration of the strings that seemed to echo through the whole world.¹⁹³

¹⁹² Cf. John F. Callahan, *In the African-American Grain, Call-and-Response in Twentieth-Century Black Fiction*, University of Illinois Press, (1988) 2001, p. 257.

¹⁹³ L. Hughes, *Not Witthout Laughter*, p. 60., citado por S. Tracy, p. 251.

Conclusão

É um facto aceite que os americanos têm um problema de identidade. Os contingentes de emigrantes europeus brancos que deixaram a Europa rumo ao Novo Mundo fizeram-no porque se sentiam alienados ou insatisfeitos com a vida que levavam nas suas terras de origem. Para eles e para os seus descendentes o dilema que se lhes pôs foi o de saberem como e quanto da sua herança europeia devia ser adaptada às condições que encontraram na nova terra para onde decidiram ir. Mas para os negros que vieram para a América de modo não voluntário, o problema que eles enfrentaram foi bem pior. Não só tiveram de partilhar a insegurança sentida pelos outros americanos quanto à sua identidade, mas tiveram ainda de arrostar com a visão cultural então dominante de que eles eram racialmente inferiores e que a sua existência ancestral em África nunca deixara de ser vergonhosamente primitiva. Deste modo em solo americano ficaram em confronto experiências culturais diferentes. Como Franz Boas teorizou, grupos diferentes tinham particulares experiências de vida e a partir daí revelavam peculiares visões do mundo que assumiam expressões culturais diferenciadas. Mas estas diferenciações de ordem cultural não significavam necessariamente inferioridade racial. Elas tinham de ser entendidas à luz de um processo histórico com vicissitudes próprias. E o que fazia com que um grupo de pessoas fizesse parte de um mesmo povo era a sua coesão espiritual interna, o seu “génio” próprio que acabava por se revelar sempre sob várias formas de expressão colectiva. As expressões culturais dos grupos de negros que foram trazidos para a América manifestaram-se primeiramente sob a forma oral, logo que eles foram capazes de articular com todas as insuficiências os sons da língua estranha que falavam os donos das plantações a que eles pertenciam. Desde esse momento se conjecturou se eles seriam alguma vez capazes de falar uma língua erudita como o inglês e desde logo se admitiu que a prova concludente da capacidade intelectual dos negros seria produzida pela arte que eles

conseguissem criar escrevendo correctamente em inglês normativo. Manifestações da expressão oral em que o idioma negro comportava constantes deturpações à norma eram tidas como prova da insuficiência mental dos negros. Assim a afirmação de paridade intelectual através da produção de trabalhos literários passou a ser uma meta a atingir e esse foi o caminho que teve de ser percorrido pelos poetas afro-americanos desde o século XVIII, quando os primeiros escravos já alfabetizados tiveram ensejo de elaborar os seus primeiros textos sob forma escrita. Eram textos ainda sem “génio” próprio, feitos à semelhança do que a cultura branca dominante produzia, glosando temas religiosos. Deste modo, quando autores negros escreviam sobre negros, procurando fazer igual ao que viam fazer para serem considerados igualmente capazes, eles eram compelidos por esse facto a reiterar os mesmos retratos estereotipados sobre negros que se haviam tornado consensualmente credíveis no seio da cultura dominante. A tradição do menestrel e da grande plantação que fizeram escola no século XIX, designadamente, vieram a colaborar para *confirmar* a incapacidade intelectual do negro, aquele ser menor que mal sabia falar. Mas se a autoridade de Jefferson inquinada por preconceitos raciais ainda pôde argumentar contra as capacidades intelectuais de Phillis Wheatley, Paul L. Dunbar era um autor com traços negróides inquestionáveis e com um talento poético também indiscutível, de que é prova o acolhimento público que teve a sua obra produzida no final do século XIX e princípio do século XX. A poesia em dialecto de Dunbar correspondeu em grande parte a uma apetência popular dos leitores brancos pela tradição do menestrel e da grande plantação, que assim, numa leitura simplista, viam confirmada na forma escrita produzida por um poeta negro certas visões preconceituosas que partilhavam. Não admira assim que Dunbar tenha tido tanta dificuldade em afastar-se deste tipo de produção poética que era a mais vendável e que a crítica, posteriormente e por largo tempo conotou com produção poética de menor qualidade apenas rendida aos interesses do mercado. A estratégia de Dunbar quando aproveitou a popularidade da tradição do menestrel e da grande plantação para com elas iniciar a sua carreira poética levou-o a ter de usar também uma “míriade de subtilidades” que nem sempre foram detectadas pelos seus leitores, nem era para serem imediatamente detectáveis por todos os leitores, naqueles casos em que os seus poemas continham mensagens críticas expressas de modo oblíquo ou mascaradas pela *ligeireza* do dialecto. Na verdade o dialecto quando veiculava uma mensagem de censura, tinha o efeito de atenuar a sua intensidade ao mascarar numa linguagem “arrevesada” as denúncias subliminares que o poeta só se permitia deixar entrever em acusação. Por outro lado a fala “incorrecta” do negro sendo indicador sintomático de gente sem escolaridade era logo tida

por representar gente de baixa condição e não gente com diferente experiência cultural ou uma outra expressão oral.

O que os promotores da *Harlem Renaissance* vieram a propor nas primeiras décadas do século XX foi precisamente uma tomada de consciência do valor da tradição cultural afro-americana, através de uma estética própria. Esta tomada de consciência cultural foi a via que Du Bois e Locke, como representantes da *intelligentsia* negra desse tempo, propuseram no seu intento de incutirem orgulho, sentido de pertença e identidade de grupo no seio da comunidade negra americana. Contudo o conceito de cultura perfilhado pelos principais mentores da *H. R.* não considerava as formas orais da tradição afro-americana como o meio mais adequado para se patentear aos *outros* a regateada dignidade humana e intelectual dos negros. Para estes intelectuais da classe média a raça negra seria “salva” por uma pequena *Aristocracia de Talentos*, os “Talented Tenth” que haveriam de dar mostras da criatividade intelectual do seu povo através das formas mais nobres e normativas de expressão da arte. No entanto, ainda no decorrer dos anos vinte uma nova geração de autores negros, entre eles Sterling Brown, Langston Hughes, Zora N. Hurston, haveria de encetar uma estratégia de dignificação da diferença cultural negra baseada nas formas da tradição oral afro-americana, sendo sabido que o material *folk* se bem que abundante era até então algo a que não se dava deliberada visibilidade quando estavam envolvidas pretensões de reconhecimento artístico. O elemento negro no texto americano vinha sendo sistematicamente omitido, esbatido ou distorcido. Quando era representado surgia invariavelmente para significar alguma forma de *Jim Crow* e não forma diferente com dignidade específica. Esta distorção generalizante contida no texto branco ficou cristalizada como se viu de modo particular na ficção de Joel Chandler Harris com *Uncle Remus* e na produção literária dos demais escritores sulistas que responderam à necessidade escapista do pós Guerra-Civil, mas ela haveria de perdurar muito para além disso mantendo-se latente ainda no princípio do século XX. Os afro-americanos tendo sobrevivido através da oralidade negra permaneciam assim à mercê da palavra escrita branca que constituía para eles o “discurso da desconfiança”. Por isso os autores negros sempre quiseram fazer parte do discurso escrito americano, estando cientes da vulnerabilidade com que a presença negra era ali assinalada. E uma vez que a inscrição da presença negra pudesse ser feita pelos próprios isso levaria a uma outra confiança no discurso escrito.¹⁹⁴ A omissão sistemática e intencional do elemento negro até levará certos críticos a considerarem como verdadeiro o entendimento de que a tradicional literatura

¹⁹⁴ John F. Callahan, *op. cit.*, p. 256.

americana canónica, ao longo de quatro séculos, prescindira da presença de africanos e afro-americanos nos Estados Unidos. Isso seria como se a presença desta população que precedeu qualquer escritor americano branco de renome não fosse uma das forças furtivamente mais actuates na formação da literatura deste país.¹⁹⁵

O grande problema da América, aqui enunciado pela atitude destes críticos, foi desde sempre a visível presença negra que era impossível tornar invisível mas cuja omissão, mesmo sendo estranha, parecia ajudar a manter invisível. E é precisamente à revelia deste entendimento tácito que L. Hughes escreverá a sua poesia. E assim, quando um autor como Langston Hughes se propôs assinalar a presença negra através de aspectos da sua “blackness” e não de uma formalização de enquadramento mais canónico, que necessariamente omitiria elementos depreciados tais como formas de vernáculo da tradição afro-americana, foi a própria *intelligentsia* negra que repudiou tal estratégia.

Langston Hughes foi o primeiro autor a utilizar o *blues* e o *jazz*, formas imediatamente reconhecíveis da tradição oral negra como fonte e motivo de inspiração poética. Ao fazê-lo ele sabia os riscos que o efeito de estranheza dessa opção poderia provocar junto do público leitor. Mas nos anos vinte o elemento negro estava na moda e a qualidade da música negra surgia como via capaz de recriação poética onde se evidenciasse e até se sublimasse o valor da cultura de raiz popular negra.

Hughes na interpretação que fez do vernáculo negro foi tradicional e moderno na forma, foi autor a duas vozes, usou a linguagem dos *seus* para ser parte da voz de todos, mas foi por ter ousado articular uma voz assumidamente negra que ele alcançou o reconhecimento da sua arte poética e do valor artístico da tradição oral negra, que ele quis interpretar e desinibidamente patentear. Hughes ao abraçar do modo como o fez o discurso do negro e as suas formas de expressão musical não hesitou em libertar-se dos convencionalismos que tolhiam a poesia afro-americana nos anos vinte e instaurou uma estética própria que fez jus ao “génio” do seu povo. Neste cometimento consumou a promessa que havia feito nas linhas finais do seu “manifesto” como *New Negro* onde assumira uma inabalável determinação de independência artística reclamada para si e para as gerações vindouras:

We build our temples for tomorrow, strong as we know how, and we stand on top of
the mountain, free within ourselves.

¹⁹⁵ Cf. Toni Morrison, *Playing in the Dark, Whiteness and Literary Imagination*, Harvard University Press, U.S.A., 1992, pp. 4-5.



Aaron Douglas
Aspiration, 1936

BIBLIOGRAFIA

- Allen, Robert. *Black Awakening in Capitalist America: An Analytic History*, Garden City, New York, Doubleday, 1969.
- Anderson, Paul Allen. *Deep River: Music and Memory in Harlem Renaissance Thought*, Durham, Duke University Press, 2001
- Andrews, William L., Foster, Frances Smith and Harris, Trudier., *The Oxford Companion to African American Literature*, Oxford University Press, 1997.
- Baker, Houston A. Jr. *Modernism and the Harlem Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- _____. *Blues, Ideology and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. Chicago, University of Chicago Press, (1984) 1987.
- _____. *Singers of Daybreak: Studies in Black American Literature*, Howard University Press, Washington, D.C., 1974.
- Barlow, William. *Looking up at Down, The Emergence of Blues Culture*, Temple University Press, Philadelphia, 1989.
- Bigsby, C. W. E., ed. *The Black American Writer*, volume I: fiction, Pelican Books (1969) 1971.
- Boas, Franz. *Human Faculty as Determined by Race*, ed. George Stocking, New York, Basic Books, Inc., 1974.
- Bontemps, Arna, ed., *The Harlem Renaissance Remembered*, New York: Oxford University Press, 1972.
- Borshuk, Michael. *Swinging The Vernacular, Jazz and African American Modernist Literature*, Routledge, New York & London, 2006.
- Bradbury, John M. *Renaissance in the South: A Critical History of the Literature, 1920-1960*, The University of North Carolina Press, 1963.

- Bradbury, Malcolm and Temperly, Howard, ed. *Introduction to American Studies*, Longman, London and New York, 1981.
- Bradbury, Malcolm and James McFarlane. *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books, (1976) 1981.
- Braxton, Joanne M. *The Collected Poetry of Paul Laurence Dunbar*, University Press of Virginia, 1993.
- Braziller, George, Inc. *The Langston Hughes Reader, The Selected Writings of Langston Hughes*, New York, 1958.
- Brown, Sterling A. Davis Arthur P.; and Lee, *The Negro Caravan*, Ulysses, eds., New York, 1941.
- Callahan, John F. *In the African-American Grain, Call-and-Response in Twentieth-Century Black Fiction*, University of Illinois Press, (1988) 2001.
- Chabot, C. Barry. *Writers for the Nation, American Literary Modernism*, The University of Alabama Press, 1997.
- Cruse, Harold. *The Crisis of the Negro Intellectual*, New York, Apollo, 1968.
- Dettmar, Kevin J. H., ed. *Rereading The New: A Backward Glance at Modernism*, The University of Michigan Press, (1992) 1995.
- DeVeaux, Scott. *The Birth of Bebop, A Social and Musical History*, London, Picador, 2000.
- Dewey, John. *Art as Experience*, New York, Perigee Books, 1980.
- Du Bois, W.E.B. *The Souls of Black Folk*, (1903) New York, Avon Books, 1965.
- _____. "Criteria of Negro Art" in *The Crisis Reader*, ed. Sondra Kathryn Wilson, New York, The Modern Library, 1999.
- _____. "Strivings of the Negro People", *Atlantic Monthly*, Vol., 80, ed., 478, Boston, August 1897, pp. 194-98.
- _____. "The Social Origins of American Negro Art," *Modern Quarterly* 3, 1. Oct-Dec., New York, 1925
- Dunbar, Paul Laurence. *The Sport Of The Gods And other Essential Writings*, edited and introduced by Shelley Fischer Fishkin and David Bradley, Modern Library, New York, 2005.
- Ellison, Ralph. *The Collected Essays*. Ed. John F. Callahan, New York, The Modern Library, 1995.
- Emerson, Ralph Waldo. *Essays & Lectures*. New York, The Library of America, 1983.

- Emery, L. F., ed. *Black Dance in the United States from 1619 to 1970*, Palo Alto, CA, 1972.
- Fabre, Geneviève and Feith, Michel, ed. *Temples for Tomorrow: Looking Back at the Harlem Renaissance*, Indiana University Press, 2001.
- Fanon, Franz. *Black Skin, White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann, New York, Avon Books, 1965.
- Fishkin, Shelley Fischer and Bradley, David, General Introduction. in *The Sport Of The Gods And Other Essential Writings by Dunbar, Paul Laurence*, Random House, Inc., Modern Library, New York, 2005
- Freud, Sigmund. "Three Essays on the Theory of Sexuality" in *The Freud Reader*, ed. Peter Gay, New York, W.W. Norton & Company. 1989.
- Gates, Henry Louis, Jr. *Figures in Black, Words, Signs, and the "Racial" Self*. New York, Oxford University Press, 1987.
- _____. *The Signifying Monkey, A Theory of African-American Literary Criticism*. New York, Oxford University Press, 1988.
- _____. *Loose Canons: Notes on the Culture Wars*, Oxford University Press, New York, (1992) 1993.
- Gibson, Donald B., ed. *Modern Black Poets*, Prentice-Hall, Inc., New Jersey, 1973.
- Giddens, Anthony. *Modernity and Self-Identity*, Stanford University Press, 1991.
- Gossett, Thomas F. *Race: The History of an Idea in America*, Oxford University Press, New York, (1963) 1997.
- Gross, Seymour L. and Hardy, John Edward, eds. *Images of The Negro in American Literature*, The University of Chicago Press, 1966.
- Handy, W. C. *Father of the Blues, An Autobiography*, ed. Arna Bontemps, Da Capo Press, New York, 1941 (1969).
- Hardy, P. Stephen & Sheila Jackson, *Extraordinary People of The Harlem Renaissance*, Grolier Publishing Co., Inc., New York, 2000.
- Hayward Gallery, ed. *Rhapsodies in Black: Art of the Harlem Renaissance*, London, 1997.
- Helbing, Mark. *The Harlem Renaissance, The One and the Many*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1999.
- Herskovits, Melville. "The Negro Americanism" in *The New Negro*, ed. Alain Locke, New York, Touchstone, (1925) 1997.
- Hill, Patricia Liggins, ed., *Call and Response, The Riverside Anthology of the African American Literary Tradition*, Houghton Mifflin Company, Boston, U.S.A., 1988.

- Hughes, Langston. *The Big Sea, An Autobiography*, New York, Hill and Wang, (1940) 1993.
- _____. *The Collected Poems*. Ed. Arnold Rampersad and David Roessel, New York, Vintage Classics, (1994) 1995.
- _____. *Selected Poems*, New York, Alfred A. Knopf, (1959) 1998.
- _____. *The Langston Hughes Reader, The Selected Writings of Langston Hughes*. New York: George Braziller, Inc., 1958.
- _____. *The First Book of Jazz*. Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, (1955) 1995.
- Huggins, Nathan. *The Harlem Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1971.
- _____, ed. *Voices From the Harlem Renaissance*, New York, Oxford University Press, (1976) 1995.
- Hurston, Zora Neale. *Folklore, Memoirs & Other Writings*, New York, The Library of America, 1995.
- Hutchinson, George. *The Harlem Renaissance in Black and White*, Cambridge, Harvard, University Press, 1995, 1997.
- Johnson, Abby Arthur & Ronald Maberry. *Propagand and Aesthetics: The Literary Politics of African-American Magazines in the Twentieth Century*, The University of Massachusetts Press, (1979) 1991.
- Johnson, James Weldon. *The Book of American Negro Poetry*, San Diego, Harcourt Brace & Company (1922) 1969.
- Jones, Gayl. *Oral Tradition in African American Literature*, Penguin Books, New York, 1992.
- Jones, LeRoi. *Blues People, Negro Music in White America*. New York, William Morrow, (1963) 1999.
- Kalaidjian, Walter, ed. *The Cambridge Companion to American Modernism*, Cambridge University Press, 2005.
- Keil, Charles. *Urban Blues*, The University of Chicago Press, (1966) 1970.
- Kenner, Hugh. *A Homemade World: The American Modernist Writers*, Alfred A. Knopf, New York, 1975.
- Kernfeld, Barry, ed. *The New Grove Dictionary of Jazz*, Macmillan Press Limited, London and New York (1988) 1996.

- Killens, John Oliver and Ward, Jerry W. Jr., ed. *Black Southern Voices: An Anthology of Fiction, Poetry, Drama, Nonfiction, and Critical Essays*. Meridian, Penguin Books USA Inc., New York, 1992.
- Kramer, Victor A. *Studies in Literary Imagination*. Georgia State University, Atlanta, Georgia, 1974.
- Kramer Victor A., Russ Robert A., *The Harlem Renaissance Re-Examined*, The Whiston Publishing Company, Troy, New York, (1987) 1997.
- Lauter, Paul, ed. *The Heath Anthology of American Literature*, 4th Edition, Houghton Mifflin Company, Boston, New York, 2002.
- Levine, Lawrence W. *Black Culture and Black Consciousness, Afro-American Folk Thought From Slavery to Freedom*. New York, Oxford University Press, 1977.
- Lewis, David Levering. *When Harlem Was In Vogue*, New York, Alfred A. Knopf, 1981.
- Locke, Alain, ed. *The New Negro*, New York, Albert & Charles Boni, Inc., 1925.
- _____. "Art or Propaganda?" in *Voices From the Harlem Renaissance*, ed. Nathan Huggins, New York, Oxford University Press, (1976) 1995.
- Margolies, Edward. *Native Sons*, J.B. Lippincott Company, Philadelphia and New York, 1968.
- Martin, Dellita L. "Langston Hughes's Use of the Blues." *CLA Journal* 22 (1978), pp. 151-59.
- Meyer, Sheldon, ed. *Living with Jazz: A Dan Morgenstern Reader*, Pantheon Books, New York, 2004.
- Michaels, Walter Benn. *Our America: Nativism, Modernism, and Pluralism*, Duke University Press, Durham and London, (1995) 2002.
- Michaels, Walter Benn and Pease, Donald E. *The American Renaissance Reconsidered*, Johns Hopkins University Press, (1985) 1989.
- Morrison, Toni. *Playing in the Dark, Whiteness and Literary Imagination*, Harvard University Press, U.S.A., 1992.
- Nicholls, Peter. *Modernisms: A Literary Guide*, London, Macmillan, 1995.
- North, Michael. *The Dialect of Modernism, Race, Language & Twentieth-Century Literature*. New York, Oxford University Press.
- Oliver, Paul. *The Meaning of Blues*, New York, Collier Books (1963) 1960.
- Porter, Eric. *What Is This Thing Called Jazz?: African American Musicians as Artists, Critics, and Activists*, Berkeley, Univ. of California Press, 2002.

- Powell, Richard J. *Black Art: A Cultural History*, Thames & Hudson Ltd, London, (1997) 2003.
- Rampersad, Arnold, ed. *The Collected Poems of Langston Hughes*, Vintage Classics Edition, New York, (1994) 1995.
- _____. *The Life of Langston Hughes*. Vol. 2: 1941-1967, I Dream a World. New York; Oxford University Press, 1988.
- _____. *The Art and Imagination of W.E.B. Du Bois*, Cambridge, Harvard University Press, 1976.
- Revell, Peter. *Paul Laurence Dunbar*, Twayne's United States Authors Series, ed. Navid J. Nordloh, Boston: Twayne Publishers, 1979.
- Robinson, J. Bradford. "Riff." In Kernfeld, ed., *Grove Dictionary*.
- Rollins, Charlemae H. *Black Troubadour: Langston Hughes*, Rand McNally & Company, Chicago New York San Francisco, 1970.
- Santayana, George. *The Genteel Tradition*, ed. Douglas L. Wilson, Cambridge, Mass., Harvard UP, 1967.
- Schuyler, George. "The Negro-Art Hokum" in *Voices From the Harlem Renaissance*, ed. Nathan Huggins, New York, Oxford University Press, (1976) 1995.
- Singh Amritjit, Shiver William S., Brodwin Stanley, editors, *The Harlem Renaissance Revaluations*, New York, Garland, 1989.
- Smith, Theophus H. *Conjuring Culture: Biblical Formations of Black America*, Oxford University Press, New York, 1994.
- Spencer, Jon Michael. *Blues and Evil*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1994.
- Stearns, M. and J, ed. *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*, New York and London, 1968.
- Sundquist, Eric J. *To Wake the Nations: Race in the Making of American Literature*, Harvard University Press, 1993.
- Taylor, Clyde. "Salt Peanuts: Sound and Sense in African/American Oral/Musical Creativity." *Callaloo*, 1982, pp. 1-11.
- Tracy, Steven C. *Langston Hughes & the Blues*, Urbana and Chicago, The University of Illinois Press(1988) 2001.
- Vieira, Luandino. *De Rios Velhos e Guerreiros: O Livro dos Rios*, ed. Caminho, 2006.
- Wagner, Jean. *Black Poets of the United States*, From Paul Laurence Dunbar to Langston Hughes, University of Illinois Press, 1973.

- Watson, Steven. *The Harlem Renaissance, Hub of African-American Culture, 1920-1930*, Pantheon Books, New York, 1995, p.27.
- Whitman, Walt. *The Complete Poems*. Ed. Francis Murphy. Harmondsworth, Penguin Books, 1983.
- Wittke, Carl. *Tambo and Bones: A History of the American Minstrel Stage*, Durham, N.C., 1930.

Referências Hipertexto:

- DAVIS, Roanld L.F. Creating Jim Crow. Consultado em <http://www.jimcrowhistory.org/history/creating.htm>, em 07.09.05
- NELSON, Cary, Paul Laurence Dunbar. In *Modern American Poetry*. University of Illinois at Urbana- Champaign. Disponível em <http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/a-f/dunbar/brown.htm>, e acedido em 18.10.05.
- Paul Lourence Dunbar Website. University of Dayton. Disponível em <http://www.dunbarsite.org/biopld.asp>. Acedido em 30.10.05
- Duke University Special Collections Library. *William Grant Still Collection*. Disponível em <http://scriptorium.lib.duke.edu/sgo/texts/dunbar2.html>. Acedido em 07.02.06
- The Ohio Historical Society. Dunbar House. Disponível em <http://www.ohiohistory.org/places/dunbar>. Acedido em 08.02.06
- Reuben, Paul P. PAL: Perspectives in American Literature – A Research and Reference Guide – An Ongoing Project. California State University Stanislaus. Disponível em <http://www.csustan.edu/english/reuben/pal/chap 6/dunbar.html>. Acedido em 10.02.06
- We Wear the Mask. A Poem by Paul Lourence Dunbar (1872-1906). Study Guide. Disponível em <http://www.cummingsstudyguides.net/Guides4/Dunbar.html>. Acedido em 18.09.05
- Wright State University Libraries. Paul Lourence Dunbar, Digital Collection. Disponível em <http://www.libraries.wright.edu/special/dunbar/>. Acedido em 12.12.06